مفهوم الثورة في مسرح الطفل
في أعمال السيد حافظ
(دراسة)

بقلم

رشا أحمد عبد الرحيم دياب

المعيدة بكلية التربية النوعية – جامعة طنطا

الكتاب : مفهوم الثورة فى مسرح الطفل فى أعمال السيد حافظ
الكاتبة : د. رشا دياب
الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"
البريد الالكترونى: justhappy_man2000@yahoo.com
Hafez66@live.com
تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨
الناشر : "العنوان" للنشر والتوزيع – الشارقة مويلح
ص.ب : ٨١٨١١ alenwan10@gmail.com
الناشر : دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر
تليفون : ٠٣/ ٤٨٦٠٠١٢
الطبعة الأولى: القاهرة ٢٠٢٠
رقم الإيداع : ٨٧٣٨/ ٢٠٢٠
دار الكتب والوثائق القومية
إدارة الإيداع القانونى
الترقيم الدولى : I.S.B.N 978 – 957 – 735 – 961 - 0
الغلاف :
تصميم وإخراج : خالد شعبان
الإشراف على التنفيذ : الأستاذ / احمد حافظ
الجمع والصف الالكترونى : وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : خالد شعبان
مكتبة ليلى : القاهرة– ش جواد حسنى – أمام بنك ناصر– متفرع من ش قصر النيل
تليفون: ٠١٠١٧٥٧٦١٥٩
مكتبة أكمل: الإسكندرية ١٨١/ ١٨٣ شارع أحمد شوقى – رشدى
تليفون: ٠٣٤٥٥٧٣٥٢

شكر وتقدير

لا يسعنى وأنا أقدم هذا المجهود إلا أن أشكر الله - سبحانه وتعالى وحده - على توفيقه ، فهو المنعم والمتفضل قبل كل شئ ، وأحمده على ما منحني من قوةٍ وصبرٍ ، حتى أحقق ما أصبوا إليه فى هذا البحث.

وإيماناً مني بفضل الاعتراف بالجميل وتقديم الشكر والامتنان لأصحاب المعروف فإني أتقدم بالشكر الجزيل والثناء العظيم لكل من ساهم فى تقديم يد العون لي لإنجاز هذا العمل المتواضع ، لهذا فإنني أتقدم فى المقام الأول بخالص الشكر والتقدير إلى أساتذتي الكرام لتفضلهم علي بالإشراف على هذه الرسالة ، والذين لم يدخروا جهداً لمساعدتي ، وكانوا عوناً لي فى كل خطوة من خطوات بحثي.

ومن هنا يسعدني أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير **للسيد الأستاذ الدكتور/ أحمد بدوى** - أستاذ النقد الأدبي بالمعهد العالى للنقد الفنى - لما خصني به من توجيهٍ وعونٍ علميٍ حقيقيٍ يليق بعالمٍ جليلٍ فى مثل قامته، فقد كان لي الناصح والموجه والداعم فبارك الله فيه وأدام عليه الصحة والعافية.

كما أنني يشرفني أن أتقدم بعظيم الشكر وخالص الامتنان للعالم الجليل والأب الروحي والإنسان والقدوة الحسنة **السيد الأستاذ الدكتور/ حسن عطية** - أستاذ سوسيولوجيا المسرح بالمعهد العالي للفنون المسرحية - نظراً لما أمدني به من غزير علمه وعميق فكره، وفضلاً عن قوة مساندته لي فقد ألهمنى الطموح وسدد خطاى وأرشدني ، ولم يبخل بأي

جهدٍ ونصحٍ ومعرفة طوال فترة إنجاز هذا البحث، فكان مثلاً للعالم المتواضع والنور الذى يضئ الزوايا المظلمة فى طريق بحثي.

كما يسرنى أن أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان والتقدير .. لأساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة الحكم والمناقشة ، لتفضلهم علي بقبول مناقشة هذه الدراسة ، ولتحملهم عناء قراءتها ، ولمنحهم لي قسطًا من وقتهم الثمين ، بغية تحكيم هذا العمل المتواضع برغم مشاغلهم العملية والعلمية ، فما من شكٍ فى أن آراءهم وتوجيهاتهم سيكون لها دُور كبيُر فى إثراء هذه الدراسة.

فيشرفني أولاً أن أتوجه بجزيل الشكر **للسيد الأستاذ الدكتور / وائل غالى** - عميد المعهد العالي للنقد الفني - لتفضله وتكرمه بقبول مناقشة الدراسة والحكم عليها فهو بمثابة تشريفٍ ووسامٍ على صدر البحث والباحثة ، فلسيادته منى كل الشكر والتقدير والامتنان والإعزاز.

وإنه لمن دواعي الشرف والسرور أن تفضل **السيد الأستاذ الدكتورمحمد شيحه** - أستاذ النقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية - بقبول مناقشة الباحثة ، وأنه ليسرني أن أستزيد من علمه الغزير وملاحظاته القيمة ، فبارك الله فيه ومتعه بالصحة والعافية.

وكذلك أتقدم بالشكر **للدكتورة / هالة فوزي** المدرس بكلية التربية النوعية / جامعة طنطا - التى أعانتني كثيراً بما قدمته لي من نصحٍ وتوجيهٍ وإرشادٍ ، فضلاً عن تشجيعها وتحفيزها الدائم لي.

كما أنني أتقدم بكل الحب والوفاء والشكر والثناء إلى من علمني العطاء دون انتظار ، إلى أستاذتي ومثلي الأعلى **الدكتورة / لبلبة فتحى خليفة**

المدرس بكلية التربية النوعية / جامعة طنطا - التي كانت ولا تزال تحتل فى قلبى ونفسي مكانة الأخت الكبرى والمرشد والمنار الحقيقي علمياً وإنسانياً، فقد أمدتني بكل ما أعانني على استكمال بحثي وأعطتني الكثير من وقتها مما جعلنى أنجز عملي على وجه مرضٍ.

ولا تفوتني الكلمة الطيبة التي أقدمها بأرق وأسمي عبارات الشكر للأستاذة الفاضلة الدكتورة/عايدة علام التى مدت لي يد العون ، وأفاضت عليّ بالكثير من علمها الغزير ونصائحها.

كما أن الشكر والتقدير موصولان بأساتذتى وزملائى الأعزاء بقسم الإعلام التربوي بكلية التربية النوعية جامعة طنطا ، وكذلك الزملاء الأعزاء بالمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون، والذين أخص بالذكر منهم الدكتور / نادر محمد على ، وذلك نظراً لما قدموه لي من دعمٍ علميٍ ومعنويٍ كبيرٍ دفعني إلى تحقيق هذا الإنجاز.

وكذلك أفيض بشكري إلى من علماني وشجعاني وتحملا همي ودعماني بدعائهما لي بالنجاح فى كل شئون حياتي " والدي ووالدتى - أطال الله عمرهما وجزاهما حسن الثواب - كما أتقدم بالشكر لجميع أفراد أسرتي إلى "والدة زوجى" التي تحملت العناء من أجلي ، وشاركتني الكثير من الآمال والدعوات ، وإلى " أخواتى " الذين حفزوني لاستكمال هذا العمل على النحو الذى أبتغي فيه مرضات الله - عز وجل - .

ولا أنسى أبداً أن أتوجه بالشكر وبكل معاني الحب إلى من عانت معي طوال كتابة هذه السطور "ابنتى الحبيبة الغالية " التي تحملت معي كل

الصعاب ، وعانت من انشغالي وغيابي عنها.

وأخيراً أتوجه بكل معاني الوفاء وعظيم الشكر والتقدير إلى من علمني الحب والحنان والتفاؤل ، والذى أمسك بيدي وكان عوني وسندي **زوجى العزيزالحبيب** الذى شجعني دوماً على مواصلة دراستي، وتحمل الكثير من الأعباء من أجلي ، فلو أنني جمعت كل كلمات الشكر والامتنان ووجهتها له على ما قدمه لي من حثٍ وعونٍ ما وفيته حقه فجزاه الله عني خير الجزاء.

وبعد فلا أدعي أنني قد بلغت الغاية ، فتلك محاولة حاولت فيها أن أدنو من الموضوعية والمنهج العلمي قدر الإمكان ، فإن كنت قد وفقت فبفضلِ من الله ونعمة ، وأن كان ثمة تقصيرٍ فحسبي أني حاولت، والنقص من أعمال البشر ، والكمال لله وحده.

نسأل الله التوفيق وهو نعم المولي ونعم النصير .

الباحثة

مقدمة

تعتبر العلاقة بين المسرح والمُجتمع أزلية؛ حيث يُعد المسرح من أقدم وسائل التعبير والتخاطب التي ارتبطت بقضايا المُجتمع، بل إنه من أكثر الفنون التصاقًا بالمُجتمع علي مدار التاريخ، حيث تكمن أهميته في قدرته علي تحقيق نهضةٍ شاملةٍ في المُجتمع ربما لم تستطع بعض الوسائل التعبيرية الأخرى (المرئية والمسموعة) تحقيقها ، وهذا يرجع لطبيعة المسرح في حد ذاته ، حيث يسعي في كل لقاءٍ مع المتلقي قارئًا أو مُشاهدًا أن يُعبر عن أوضاع سائدة في المُجتمع ويعمل علي تغييرها نحو الأفضل مثل : "دعم التربية الاجتماعية بكل مظاهرها المُختلفة وتنوير عقول المُشاهدين ، كما يحث المتلقي علي الثورة الاجتماعية بمفهومها الواسع بوصفها أداة تغيير اجتماعي"(١) .

وإذا كان المسرح بهذا المعني يُعد أداةً للتنوير ووسيطًا هامًا لنقل الفكر وبث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية ، "فمما لا شك فيه أن مسرح الطفل يكتسب أهميةً مضاعفةً ، لما يُسهم به من دورٍ خطيرٍ في تنشئة الطفل وتكوينه، وتفجير طاقته الإبداعية والسلوكية"(٢) ، ذلك لأن الأطفال هم حماة المستقبل وصانعوه ، والذين تعقد عليهم الأمم والمُجتمعات الكثير من الآمال ، ولهذا يعتمد مسرح الطفل على

---

(١) أحمد صقر ، في النقد المسرحي (تاريخ النقد ونظرياته) ، مركز الإسكندرية ، القاهرة ، ٢٠٠١، صـ ١٢١ .

(٢) فوزي عيسي ، أدب الأطفال(الشعر – مسرح الطفل - القصة) دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠٠٧ .

الاستفادة من الدور الفاعل للدراما المسرحية ؛ لكى يبث رسائل تربويةً ووطنيةً رفيعة المستوى ، وهو ما تبلور حضوره عقب الثورات المتعددة فى مجتمعنا المصرى ، وأحدثها ثورتا ٢٥ يناير و٣٠ يونيو ، مما انعكس بالضرورة على فن المسرح ؛ لأنه فن الديمقراطية ، فلا يمكن أن ينهض إلا في مُناخٍ من الحرية ، خاصة وأنه ليس بمنأىً عن هذا التغيير والتطور.

لذا في ضوء التطلع نحو مستقبلٍ أفضل عقب أحداث ثورتى ٢٥ يناير و ٣٠ يونيو ، رأت الباحثة حاجةً ملحةً لضرورة وجود مسرح تحريضي وسياسي وثوري للطفل عموماً ، ليخرج بنا من عباءة التوجيه الأخلاقي والوعظ المُباشر ، وليُعلمنا معاني الحرية والوحدة والمقاومة وبثها في عقول صناع المُستقبل (الأطفال). ومن هنا يتجلي دور المبدع والكاتب المسرحي في تهيئة الطفل للخطاب المسرحي الثوري الجديد ، للتمرد علي الواقع والنهوض به نحو مُستقبلٍ أفضل ، لذا فقد وقع اختيار الباحثة علي كاتب مسرحي ، تنادي أعماله المسرحية للأطفال مُنذ زمنٍ بالثورة والتمرد علي الواقع وهو (السيد حافظ) وسوف تتناول من خلاله توضيح مفهوم الثورة السياسية والثقافية والاجتماعية.

فالكاتب الصحفى المسرحي "السيد حافظ" ، فقد توجه لمسرح الأطفال بمسرح سياسيٍ تحريضيٍ "لأنه وجد أنه من المستحيل علي أبناء جيله (جيل النكسة) أن يتمردوا علي الواقع ، لأنهم أصبحوا عاجزين عن تغيير هذا الواقع ، لذا أراد مُخاطبة الجيل القادم (الأطفال) باعتباره يملك الأمل والخلاص والبقاء والتحرير ، فأراد أن يُحقق لذلك الجيل درجةً

عاليةً من الطهارة الفكرية ؛ لإعادة هيكل هذا الجيل القادم ؛ ليملك القدرة علي تغيير الواقع، وقلب المُعتقدات الفكرية والسياسية والاجتماعية"[١] ويظهر ذلك بوضوح في معظم مسرحياته ، فنجد في مسرحيته "علي بابا" ثورةً علي جوانب الفساد ، وتدهور المُجتمعات ، ويتمثل هذا في كِبار التجار الفاسدين ، ومُحاربة أساليب الكسب الغير مشروعة "تحول علي بابا الشريف إلي لصٍ"، وكما نجد في مسرحية " قميص السعادة" التمرد لمحاربة الظلم والفساد الذي يعيشه الشعب ، والقضاء علي الهوة الواسعة بين الحاكم والشعب . من هنا يُمكن القول بأن "السيد حافظ" قد لجأ في تقديم خطابه المسرحي إلي الرمز التراثي ؛ ليطرح من خلاله ظواهر التغيير الاجتماعي الثوري ، من خلال شخصيات ترمز لمعاني الخير والحق والعدل.

إنطلاقًا مما سبق طرحت الدراسة الحالية إشكالية البحث للكشف عن مفهوم الثورة في المسرح الموجه للطفل عند "السيد حافظ" .

أهمية الدراسة :

انطلقت الباحثة منذ البدء فى بحثها مُدركةً أنَّ الرسالة الكلية لمسرح الطفل لا تتم إلا بتحديد غايات الخطاب المقدم للطفل ، وقد تتعدد هذه الغايات فمنها: ما هو معرفيُ ، وما هو جماليُ ، وما هو فكريُ ، وما

---

(١) نادر القنة ، ندوة حول مسرح الطفل عند السيد حافظ ، قصر ثقافة الحرية بالإسكندرية ، الإسكندرية ، أغسطس ١٩٨٨. الموقع

http://elsayedhafez,blogspot.com/2009/4/blog-post_04,html

هو تربويُ ، وكل هذه الغايات تنطلق من ثنائية التربية والمُجتمع ، إذ يشترط في مسرح الطفل أن يؤهل الطفل للدخول إلي صراعات المُجتمع بكل استعدادٍ بدنيٍ وعاطفيٍ وفكريٍ وعقليٍ ، فالخطاب الموجه للطفل يعمل علي تكوينه وتنشئته "فالطفل وفقاً لعُلماء الاجتماع يُولد مشروعًا للخطاب الاجتماعي ، أو ما يسمونه قابلاً للتنشئة الاجتماعية ، وهكذا يبدأ التفاعل بين الطفل ومُجتمعه"(١) ، فمسرح الطفل يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمظاهر التغيير الاجتماعي ، ويساعد الطفل علي التعايش معها ومسايرتها لذا ارتكزت أهمية هذه الدراسة على ما يلى :

١) يعد تتبع مفهوم الثورة حسب ما يظهر فى الكتابات المسرحية للطفل من أهم الأدوات لتنمية الوعى السياسى والوعى الثورى عند الطفل .

٢) تمثل دراسة أعمال الكاتب المسرحي (السيد حافظ) خطوةً أساسيةً لفهم وتتبع مراحل تطور مفهوم الثورة في مسرح الطفل عامة ، ومسرح الكاتب المذكور خاصة .

٣) وقد رأت الباحثة وهى مقبلة على بحثها هذا أنه علي الرغم من وجود بعض الدراسات حول مسرح الطفل عند "السيد حافظ" ، إلا أنه لا توجد دراسة علمية تتعلق بتطور مفهوم الثورة في مسرحه الموجه للأطفال ، لذا فإن أهمية البحث تكمن في

---

(١) فتحي سلامة : الخطاب الإبداعي للطفل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، صـ٢٦ .

محاولة سد هذا النقص؛ وذلك بتحليل أعمال الكاتب المذكور وعقد دراسةٍ حول أفكاره الثورية المطروحة ، كمحاولةٍ مُتواضعةٍ لمعالجة هذا القصور .

وإذا كانت الدراسات والاهتمامات السابقة بمسرح الطفل قد اهتمت بالدور التربوي والقيم الفنية والأخلاق ، فإن هذه الدراسة ابتعدت عن هذا الدور التي انحصر فيه مسرح الطفل ، واتجهت نحو تفعيل القضايا السياسية والاجتماعية وغيرها ، باعتبار أن بذورها موجودة من قبل ولكنها لم تلق التفعيل المناسب ، وذلك من خلال إبرازها في الأعمال المسرحية للكاتب (السيد حافظ) ، فتلك الأعمال قد كُتبت منذ زمن ، ولكنها لم تجد من ينشر بذورها وأفكارها الثورية بين الأطفال ؛ لتحقيق رسالةٍ حقيقيةٍ لمسرح الطفل وهي بناء شخصية الطفل الثوري ، لذلك تأمل الباحثة أن تلقي هذه الفكرة التفعيل المناسب .

مشكلة الدراسة :

تبلور السؤال البحثى الرئيسى لهذه الدراسة على النحو التالى :

كيف عبر مسرح الطفل عن مفهوم الثورة في المجتمع من خلال أعمال الكاتب "السيد حافظ" ؟

ويتفرع عن هذا السؤال الرئيسى مجموعة من الأسئلة الفرعية هي :

١) ما هو التناقض أو التعارض بين الثورة كمرحلة متقدمة ومسرح الطفل كمرحلة متباعدة؟

٢) ما هى مكونات البناء الدرامى لأعمال الكاتب "السيد حافظ" المقدمة للطفل كصيغةٍ جماليةٍ تحتوى على مضمون الثورة ؟

٣) ما هي المراحل العُمرية التي يُخاطبها الكاتب " السيد حافظ" ؟ وما علاقتها بالبناء الدرامي ؟
٤) ما هو مفهوم الثورة ومكوناته فى أعمال الكاتب "السيد حافظ" المقدمة للطفل ؟
٥) ما هى مراحل تطور الفعل الثوري فى مسرح " السيد حافظ "؟

أهداف الدراسة :

١) التعرف على مدي اهتمام الكاتب المسرحي بقضايا المجتمع والتغيير الاجتماعي.
٢) التعرف على التقنيات المسرحية التى وظفها كلا الكاتب السيد حافظ لإبراز (الشخصية الثورية الرافضة – المتمردة – المهيمنة).
٣) التعرف على خصائص الشخصية الرافضة فى مسرح الكاتب "السيد حافظ".
٤) التعرف على خصائص الشخصية المتمردة فى مسرح الكاتب "السيد حافظ".
٥) التعرف على خصائص الشخصية المهيمنة فى مسرح الكاتب "السيد حافظ".

الدراسات السابقة :

وإذا كانت الباحثة قد رأت أن بحثها هذا يتمحور حول موضوعٍ غير مطروق فى الدراسات العلمية التى دارت حول أعمال الكاتب المذكور،

إلا أن العُرف الأكاديمي جعلها تُطالع فى البداية الدراسات الأكاديمية والمجتمعية السابقة على بحثها ، وأهمها :

١) دراسة الباحثة / فاطمة يوسف محمد بعنوان (المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر ١٩٥٢ : ١٩٧٠) رسالة ماجستير ، المعهد العالي للنقد الفني ، أكاديمية الفنون ١٩٩١

٢) دراسة الباحث / أحمد محمد عبد الحميد الشاهد بعنوان (دور مسرح الطفل في عرض بعض قضايا الطفولة) رسالة ماجستير ، معهد الدراسات العُليا للطفولة ، جامعة عين شمس ٢٠٠٥ .

٣) دراسة الباحث / منصور إبراهيم منصور بعنوان (صورة الطفل المصري في أدب الأطفال) ، رسالة ماجستير ، المعهد العالي للنقد الفني ، أكاديمية الفنون ٢٠٠٣ .

٤) دراسة الباحث / السيد محمد عزت الشحات بعنوان (اتجاهات المسرح القومي للطفل في الفترة ما بين ١٩٩٠ : ٢٠٠٠) رسالة ماجستير ، المعهد العالي للنقد الفني ، أكاديمية الفنون ٢٠٠٢ .

٥) دراسة الباحثة / زينب علي محمد علي يوسف بعنوان (القيم السياسية المُتضمنة في بعض النصوص المسرحية المُقدمة لطفل التعليم الأساسي "نموذجًا لمسرحيات السيد حافظ وسمير عبد الباقي" رسالة ماجستير ، معهد الدراسات التربوية ، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥ .

٦) دراسة الباحثة / لينا حسن عبدالسلام فرج النجار بعنوان (فنيات الكتابة فى مسرح السيد حافظ ، دراسة تحليلية لبعض

مسرحيات الأطفال) رسالة ماجستير ، كلية رياض الأطفال ، القاهرة ، ٢٠١٥ .

٧) دراسة الباحثة / فاطمة يوسف محمد : (بعنوان اتجاهات دراما الطفل في مصر في الفترة ما بين ١٩٦٦ : ١٩٩٠) رسالة دكتوراه ، المعهد العالي للنقد الفني ، أكاديمية الفنون ١٩٩٤.

وإذ كانت الباحثة قد تعرضت بالتفصيل لمتن هذه الدراسات السابقة فى خطة بحثها ، فهى ترى أنه من الأهمية بمكانٍ أن تعرض هنا موقفها العلمي منها ، حيث تؤكد على أن هذه الدراسات العلمية المذكورة ذات أهمية ، لأن منها من تحدث عن مسرح الطفل ، والأخر تحدث عن المسرح والقضايا السياسية والتغير الاجتماعي ، لكنها لم تتعرض لمفهوم الثورة الذي تعتمد عليه الباحثة في هذه الدراسة ؛ وذلك لأنه لا توجد دراسة صريحة مباشرة تتناول هذا الموضوع.

منهج الدراسة :

حرصت الباحثة على تحليل أعمال الكاتب بمنهج تحليلى يعتمد على الرؤية السوسيولوجية ، التى ترى الفن ظاهرة مجتمعية ، وأن المسرح يعبر عن الواقع وقضاياه بإعادة صياغته فى صورةٍ ناقدةٍ له ، وقد تتبعت مفهوم الثورة فى مسرح الطفل من خلال دراسة مقارنةٍ بين مسرح الكاتب "السيد حافظ".

عينة الدراسة :

- العينة المستخدمة فى الدراسة تتضمن النصوص المسرحية للكاتب المسرحي السيد حافظ.

النصوص المسرحية المختارة للكاتب السيد حافظ :

١) مسرحية " على بابا ".

٢) مسرحية " سندريللا والأمير ".

٣) مسرحية " قميص السعادة " .

٤) مسرحية " أولاد جحا ".

مبررات اختيار العينة

تم اختيار عينة الدراسة فى مسرح الكاتب على أساس ما تطرحه النصوص من أفكارً ثورية ، ومدى تحقق مراحل تطور الفعل الثوري "الرفض ، الوعي ، الرغبة فى التغيير ، الفعل الثوري " فيها، ومدى ملاءمتها للمراحل العمرية المتضمنة فى البحث.

أدوات الدراسة :

١) المراجع الأساسية " المصادر".

النصوص المسرحية التى تناولتها الباحثة بالدراسة :

٢) المراجع المكملة :

- مطبوعات عربية.
- مطبوعات أجنبية.
- دوريات علمية.
- مواقع الإنترنت.
- المقابلات الشخصية.

الفصل الأول

المبحث الأول : مفهوم الثورة

المبحث الثانى : مفهوم الدراما لمسرح الطفل

المبحث الثالث : الجمهور المستهدف : الأطفال

المبحث الأول

مفهوم الثورة

مفهوم الثـورة

التعريف الإصطلاحى للثورة :

تعددت التعريفات التي تناولت تحديد هذا المصطلح، ويرجع ذلك لاستخدامه فى سياقات ومعاني عديدةٍ . " حيث استخدم مفهوم الثورة بمعناه السياسي فى أواخر القرون الوسطى، كما استخدم فى علم الاجتماع للإشارة إلي التأثيرات المتبادلة للتغيرات الجذرية المفاجئة للظروف الاجتماعية والسياسية ، كما استخدم للإشارة إلى تغيرات جذرية تحدث فى مجالات غير سياسية كالعلم والفن والثقافة ... وغيرها وذلك لأن الثورة تعني التغيير".(١)

وفيما يلى عرض لمجموعة تعريفات تناولت مفهوم الثورة :

"الثورة هي تغيير سريع فى بنية المجتمع كلها ، أو فى جانبٍ منها سلمًا بشكلٍ تدريجى أو عنفًا يحسم الأمر بشكلٍ فجائيٍ "(٢)

ومن الواضح أن " استخدام مصطلح الثورة فى المجال السياسي والاجتماعي أكسبه معانيٍ جديدةٍ تفيد فى التطور والنمو متضمنًا الحركة والنشاط ، "Evolution" وإضافة "Re" إلى "Evolution" جعلها تشير إلى التجديد والنمو والحركة ، وهذا يعني أن المصطلح صار يشير إلى حالة تحدث ضد السكون وتوقف الحركة والتطور "(٣).

---

(١) شعبان الطاهر الأسود (د) : علم الاجتماع السياسي (قضايا العنف السياسي والثورة) الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ٢٠٠١ ، ص٤٥.

(٢) أحمد إبراهيم : التنظيم الثورى ، الدار الجماهيرية، طرابلس ، ١٩٨٢ ، ص١٣.

(٣) رجب بودبوس : محاضرات فى علم الثورة ، المركز العالمي لدراسات للكتاب الأخضر، القاهرة ٢٠١١، ص٢٧.

وعلى جانب آخر يرى " علماء الاجتماع أن مصطلح الثورة هو فعل مادى يرتبط بتغييراتٍ ذات طبيعةٍ جذريةٍ للواقع الاجتماعي والسياسي والفكرى، كما يرتبط التغيير بالرغبة فى تحقيق أهدافٍ إنسانيةٍ نبيلةٍ كمطلب الحرية والعدالة والمساواة والارتقاء"(١).

وكذلك يعرف " كرين برنتون " الثورة فى كتابه " تشريح الثورة " بأنها عملية حركية ديnamية تتميز بالانتقال من بنيانٍ اجتماعى إلى بنيانٍ اجتماعى آخر" (٢).

يقول "محمد عمارة" فى تعريف الثورة هي " العلم الذي يوضع فى الممارسة والتطبيق من أجل تغيير المجتمع تغييرًا جذريًا وشاملاً ، والانتقال به من مرحلةٍ تطورية معينةٍ إلى أخري أكثر تقدمًا ، الأمر الذي يتيح للقوى الاجتماعية المتقدمة فى هذا المجتمع أن تأخذ بيدها مقاليد الأمور، فتصنع الحياة الأكثر ملائمةٍ وتمكينًا لسعادة الإنسان ورفاهيته، محققةً بذلك خطوةً على درب التقدم الإنساني نحو مثله العليا التى ستظل دائمًا وأبدًا زاخرةً بالجديد الذي يغرى بالتقدم ، ويستعصى على النفاد والتحقيق".(٣)

أى أن الثورة تمثل عملية تغيير اجتماعي وسياسي حيث تضع أسسًا جديدةً ومغايرةً للنظام القديم ؛ لتبنى قواعد جديدة ، وتخلق وعيًا جديدًا

---

(١) أيمن تعليب (د) : الثورة والوجود " أسئلة الثورات العربية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠١١ ، ص٣٠.

(٢) يورى كرازين : علم الثورة فى النظرية الماركسية ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥، ص٣١.

(٣) محمد عمارة (د) : الإسلام والثورة ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ١٠.

يساعد على التقدم . إذ أن الثورة لا يتحقق جوهرها إلا بتغير الإنسان ، وتطويره وتفجير طاقاته.

ويشير "ميجدال" إلى أن الثورة كمفهوم تمثل عملية من الحراك السياسي المتسم بالرغبة الجامحة فى تغيير الأوضاع وتسييرها نحو تلبية طموحات وآمال الجماهير ، سواء كان مسارها ميالاً أو غير ميالٍ للعنفٍ.(١)

ويقول " شعبان الطاهر الأسود " أن الثورة تعتبر حركةً كليَة شاملةً تهدف إلى إحداث تغيرٍ أساسيٍ فى كيان وتركيب المجتمع ، ويكون هذا التغير سريعًا ومفاجئًا ويتناول قواميس الحياة بكل أشكالها فى الإطار الأيديولوجي للمجتمع حيث أنه يمتد ليشمل الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، إلى جانب الحياة الفكرية والفنية ، بمعنى أنها تغيير شامل فى النظام والحكم والمبادئ وهي عمل من أعمال التحرر الإنساني ذات الطابع الاجتماعي ، هدفها القضاء على النظام القديم بكافة أشكاله قضاءً تاماً (٢).

وفى هذا الإطار يعرف " إيرل وجيلباخ " الثورة بأنها " الخروج عن الوضع الراهن وتغييره – سواء إلى وضعٍ أفضلٍ أو أسوأٍ باندفاع يحركه

---

(1) Migdal، J. S. (2015). Peasants, politics and revolution : Pressures toward political and social change in the Third World . Princeton University Press. P: 29

(٢) شعبان الطاهر الأسود (د) : علم الاجتماعي السياسي ، مرجع سابق ، ص٤٧ – ٤٨.

عدم الرضا ، أو التطلع إلى الأفضل، أو حتى الغضب " (١).

إذن فالثورة هي انتفاضة أو هزة لمجتمعٍ بقصد إحداث تغييرٍ مصحوبٍ بأهدافٍ داخليةٍ لعل من بينها مواجهة قضايا فى المجتمع تتطلب حدوث تغييرٍ فى الكثير من جوانب الحضارة. ورغم اختلاف كل التعريفات السابقة التي تناولت تحديد مفهوم الثورة ، " إلا أن هناك قاسم مشترك يجمع بين كل التعريفات ، وهو : اتفاقها على أنها نوع من التغيير الجذري العميق الذي يستهدف اكتشاف الأخطاء ، وعلاقات الظلم والقواعد الفاسدة فى حياة الأفراد والشعوب ؛ ليدمرها ويبنى مكانها علاقات سليمة تشيع العدل وتصنع التقدم ، و تعود الاختلافات بين التعريفات إلى اختلافٍ عقائدىٍ فى بعض الأحيان ، أو إلى اختلافٍ تخصصى مترتبٍ على اختلاف تخصصات الباحثين العلمية فى أحيان أخرى."(٢)

ومن هنا تتبنى الباحثة التعريف السابق لمفهوم الثورة على أنه يوضح مفهوم الثورة بشكلٍ عامٍ وهذا غرضنا من هذه الدراسة.

وفى الحقيقة إن مصطلح الثورة لم ينفرد وحده بالدلالة على تلك المعاني التي أشرنا إليها فى أنه العلم الذى يوضع للممارسة والتطبيق من أجل تغيير المجتمع تغييرًا جذريًا وشاملاً فقد شاركته فى الدلالة على هذه

---

(1) Earle, J. S., & Gehlbach, S. (2015). The Productivity Consequences of Political Turnover: Firm-Level Evidence from Ukraine's Orange Revolution. American Journal of Political Science, 59(3), 708-723.

(٢) أحمد إبراهيم : التنظيم الثورى ، مرجع سابق ، ص١٢.

المعاني ، أو بعضها مصطلحات أخري مثل الإنقلاب والتمرد والتغيير وغيرها...[١] ، ومن هنا يمكننا التطرق إلى توضيح العلاقة بين مفهوم الثورة وغيره من المصطلحات ، كالتمرد والانقلاب والتغيير.

أولاً : التمرد والثورة :

يتداخل مصطلحي الثورة و التمرد فى كثيرً من الأحيان ؛ نظرًا لتشابه الأهداف والاتجاهات ، وغالبًا ما يوصف التمرد على نحوٍ مضللٍ بأنه ثورة لذا يجب علينا أن نحدد مفهوم التمرد أولاً كالتالي :

إن لفظ " تمرد "Revolt " فى اللغة الفرنسية يعني الفعل الجماعي الذي ترفض بواسطته مجموعة معينة السلطة السياسية الموجودة أو القواعد الاجتماعية القائمة ، ويدل أيضًا على حالةٍ من الفكر يرفض من خلالها فرد كل سلطةٍ تحد من حريته " [٢].

وبالتالى فالتمرد أيضًا هو "مظهر من مظاهر العنف الشعبي يقوم به المواطنون ضد النظام القائم بهدف ممارسة الضغوط على النظام للاستجابة لمصالحِ معينةٍ لهذه القوى" [٣]

وبالإضافة لذلك يعتبر التمرد " رفض طاعة الأوامر ، كما أنه مجموعة من السلوكيات التي تهدف إلى تدمير سلطةٍ ، أو إحلال سلطةٍ محل

---

(١) أيمن تعليب (د) : " الثورة والوجود " ، مرجع سابق ، ص٢٧.

(2) Burke, E. (2015). Reflections on the Revolution in France and Other Writings(Vol. 365). Everyman's Library. P: 162

(٣) محمد إبراهيم الدسوقي : سيكولوجية التمرد (دراسة نفسية مقارنة بين المتمرد على السلطة والسيكوباتى)، رسالة ماجستير ، الآداب ، جامعة عين شمس ، ١٩٨٩ ، ص٩.

السلطة القائمة، ويمكن أن يكون التمرد بدون أساليب عنيفة مثل العصيان المدني ، وقد يشمل أساليب عنيفة " [(١)].

ويعرف " سوكول " التمرد على أنه " نمط من أنماط السلوك الاجتماعي الموجه إلى أشكال السلطة المختلفة ومظاهر النفوذ ، للخروج عليها وإعادة بنيتها وسمات مظاهرها بالشكل الذى يخدم الفاعلين ، ويحقق أهدافهم ويعيد إليهم قدرًا من السلطة والنفوذ " [(٢)].

من خلال ما سبق يتضح أن التمرد يشترك مع الثورة فى رفض الواقع السائد والسلطة الحاكمة ، والتحرر من كل القيود وتغييرها نحو الأفضل ، ولكن التمرد يختلف عن الثورة فى تحقيقه لمكاسب خاصة لفئات معينة من الناس بعكس الثورة التي تهدف إلى تغيير الجماهير ككل.

" لكن بصفةٍ عامةٍ تبدأ كل ثورةٍ اجتماعيةٍ بعملية تمرد تقوم به جماعة من الأفراد ، ثم تستقطب مجموعاتٍ أخري من الناس حتى تعم أغلب الفاعلين الاجتماعيين وتنظم تمردهم". [(٣)]

ويكمن اختلاف التمرد عن الثورة فى أنه غالبًا ما يكون " انتفاضةً عفويةً تستهدف تغيير التيارات أو السياسات أو حتى المؤسسات ، لكنه نادرًا ما يشتمل على جهودٍ تسعي للتأثير على البنى والمعايير والقيم

---

(1) Zhuo, X., Wellman, B., & Yu, J. (2015). Egypt: the first internet revolt?. Boletim do Tempo Presente, (02).|
(2) Sokol, E. D. (2016). The Revolt of 1916 in Russian Central Asia (Vol. 71). JHU Press. P: 16
(3) Giroux, H. A. (2015). Youth in revolt: Reclaiming a democratic future. Routledge. P: 181

المجتمعية الكبرى على نحو مباشر ، في حين أن الثورة هي جهد واعٍ تقوم به جماعة من الناشطين المتمتعين بقاعدةٍ عريضةٍ ، يتم حشدها بشكل رسميٍ أو غير رسميٍ؛ بهدف إحداث تحولٍ عميق فى المؤسسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تحكم حياة هؤلاء الناشطين ، والهدف هو التغيير الجوهرى للشروط المادية والأيديولوجية لحياتهم اليومية". (١)

إذن التمرد يركز عادة على إصلاح خللٍ معينٍ ، ويتخذ فى ظروف صعبة من قبل فئاتٍ معينةٍ يعتبرون أن مطالبهم وخياراتهم محدودة ، أما الثورة فيقودها الشعب ويخلقها وينشئها الشعب بوعيٍ وعن قصدٍ ، ويحارب ويموت من أجل تحقيق أهدافها فى التغيير.

ومن خلال ما سبق يتضح أن الثورة حركة شعبية ضد أي سلطة فاسدة، وتسعي دائمًا للتغيير ، أما التمرد فهو ممارسة للعصيان ، والخروج عن الأعراف وتحدى للنظام دون تدميره والإيقاء عليه ، وهو أيضًا لا يكتسب قوته إلا إذا انتقل من التمرد الفردى إلى الثورة الجماعية ، وهنا يهدف للتغير وبناء نظام جديد.

يؤكد " تيدجار" أن الشرط المسبق للتمرد والعنف هو " الحرمان النسبي" وهذه الظاهرة نظرًا لأن دلالتها لا تبرز لمن يعانيها الإ عند مقارنة وضعه بالآخرين ، فإنها تؤدي إلى شعور الفرد بالإحباط

---

(١) إيريك سيلبين : الثورة والتمرد والمقاومة قوة الحكاية ، ترجمة أسامة الغزولي ، المركز القومى للترجمة ، القاهرة ، ٢٠١٢ ، ص٣٨ – ٤١.

والإضطهاد بحيث يصبح مستودعًا للسخط ، يساهم فى خلق حالةٍ من السخط العام على مستوى الجماعة ، مما يؤدي إلى عنفٍ ضد النظام القائم وقيادته ، ولكن مثل هذا التطور ليس حتمياً أو آلياً فقد يتم توجيه مشاعر الإحباط والاضطهاد هذه إلى وجهة أخري ؛ لكي يتم هذا التطور إلى حد العنف والتمرد فلابد من توافر عواملِ معينةٍ منها : الوعي أولاً والقيادة ثانياً والتنظيمات ثالثاً ، ويقصد بالوعي هنا القدرة على إدراك الواقع وألمه وإمكانياته للتغيير ومساراته ، وتبرز هنا أهمية وجود ايديولوجيات تؤكد أن النظام القائم هو المسئول عن مثل هذه الآلام ، بحيث تقدم هذه الايدلوجيات للجماعة الساخطة الشعور بالانتماء فى إطار يخالف النظام القائم ، ويشير البعض لهذه الإيديولوجيات بثقافة الفقر التي تعد عاملاً هامًا فى نمو الوعي بين الجماعات الساخطة ، وفي تحريك العنف والتمرد ضد النظام القائم.(١)

ويشير " دافيز " أن الثورات تسبقها عادة فترة من النمو الاجتماعي والاقتصادي تؤدى إلى ارتفاع مستوى الطموح ، يليها فجأةً انهيار حاد يؤدي إلى انخفاض القدرة على الإنجاز.(٢)

كما يقول "محمود الضبع" أن " الثورة ترتبط فى جوهرها بالوعى الإنساني فالإنسان المفتقد لوعيه لا يمكن له أن يثور ، وعلى النقيض كلما نما وعيه وتعمق نما لديه الشعور بالثورة ، ذلك لأن وعيه يجعله يتخذ موقفًا من الحياة العامة من حوله ويساعده على أن تكون له نقاط

---

(١) محمد إبراهيم الدسوقي : سيكولوجية التمرد ، دراسة نفسية ، مرجع سابق ص٥٣.
(٢) المرجع السابق ، ص٥٤.

ارتكازٍ ينطلق منها ويناضل من أجلها" [١]

ومما سبق يتضح أن التمرد يتم عن طريق الحرمان ، وهذا الحرمان لا يصل إلى درجة التمرد إلا من خلال الوعي بألم الواقع وفساده واستبداده ، وإذا كان التمرد يتطلب بعضًا من الوعي، فإن الثورة أيضًا قد تسبقها فترة من الوعي الاجتماعي والثقافي تطالب بالتغيير حتى تصل للانفجار ومنه إلى الثورة.

ثانياً : الثورة والانقلاب :

الانقلاب هو " انتقال السلطة من يد فئة قليلة إلى يد فئة قليلة أخري تنتمي إلى نفس الفئة الأولي التى كانت تسيطر على الحكم، وذلك باستخدام وسائل العنف الرسمية دون إحداث تغيير فى وضع القوى السياسية فى المجتمع، أو فى توزيع عوائد النظام السياسي فيه، بمعنى أخر هو تغيير فى أوجه حال الحكام دون تغير فى أوجه وأحوال المحكومين ".[٢]

والانقلاب أيضًا هو "قيام السلطة الحاكمة أو جزءٍ منها بتغيير نظام الحكم القائم بطرق غير شرعيةٍ ".[٣]

ومن ثم فهناك فروقُ واضحةُ بين الثورة والانقلاب وهي كالأتي :

---

(١) محمود الضبع : ثورة الإنسان فى قلب الليل ، مقالة منشورة ، دورية نجيب محفوظ / نجيب محفوظ والثورة . المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، العدد (٥) ، ديسمبر ٢٠١٢ ، ص : ١٦٥

(٢) شعبان الطاهر الأسود (د) : علم الاجتماع السياسي ، مرجع سابق ، ص٤٨.

(3) Böhmelt, T., & Pilster, U. (2015). The impact of institutional coup-proofing on coup attempts and coup outcomes. International Interactions, 41(1), 158-182.

أن "الثورة الحقيقية يقوم بها ويدعمها الشعب فى سبيل المضي قدمًا لتحقيق أهدافها فى رفع الظلم والعسف والجور الذي مورس عليه ، أما الانقلاب فهو نوع من أنواع التمرد من جانب جماعة من العسكريين ضد الهيئة الحاكمة للقبض على زمام السلطة، وتسيير الأمور كما تشتهى أنفسهم دون تفكيرٍ فى رفع الظلم والجور الممارس على الشعب ".(١)

ومن هذا المنطلق يتضح الفرق بين المفهومين فالثورة هي تغيير جذري فى المجتمع يقوم به الشعب من أجل أن يسترد حقوقه ويحقق العدالة للجميع ، أما الانقلاب فهو إحداث تغيير فى النظام والأشخاص الحاكمة لا يصاحبه تغيير فى حياة الشعب ، فهو بمثابة حركة للاستيلاء على السلطة ، بعيدةٍ عن الشعب.

وفى الحقيقة إن " معرفة الثورة تكمن فى الأهداف الحقيقية التي تقف وراء تغيير السلطة القائمة فالثورة يقوم بها فريق من الشعب ، وتعبر عن ميوله واتجاهاته ، فى حين أن الإنقلاب يرمى إلى مجرد قلب نظام الحكم ، وإحلال سلطة محل أخري وذلك للاستئثار بالسلطةٍ دون إحداث تغيير سياسي اجتماعي أو اقتصادي أو قانوني حقيقي ". (٢)

إذن الثورة هي القيام بعملٍ إنقلابي فى واقع ، الناس يهدف إلي إحداث بعض الهدم فى مقابل بعض البناء فى ذلك الواقع وبهذا تكون الثورة هدمًا وبناءً فى الوقت نفسه.

---

(١) شعبان الطاهر الأسود (د) : مرجع سابق صـ٤٩.

(2) Isaacs, A. (2016). Military Rule and Transition in Ecuador, 1972–92. Springer. P: 79

فالثورة الحقيقية تختلف عن الانقلاب " فالثورة تهدف إلى إسقاط السلطة القائمة من خلال استقطاب جزءٍ منها لإقامة نظامٍإجتماعيٍ جديدٍ، أما الانقلاب يسعي إلى تدعيم النظام القائم بالأمر الذي يجعله معزولاً عن الجماهير وحركتها فهو بذلك يعبر عن صراعاتٍ بين قوى السلطة القائمة ومواجهة حركة الجماهير ، أما الثورة لن تقوم الإ بحركة غالبية الجماهير ووعيها وتنظيمها وإرادتها في تجاوز الوضع الراهن"(١).

إذن نستنتج أن الثورة خلاقة قادرة على تغيير طريقة حياة المجتمع الذى تقوم فيه ، إما الإنقلاب فلا يمتلك القدرة، وإنما يقوم أساسًا من أجل الحكم والتسلط.

ومن هنا يمكن القول بأن الثورة تقوم بالشعب، ومن أجل مصلحة الشعب؛ لرفع الظلم والاستبداد ، بينما الانقلاب تقوم به جزء من السلطة الحاكمة من أجل مكاسب ومصالح ذاتية دون النظر لمصالح الشعب.

ثالثاً : الثورة والتغيير :

" التغيير الاجتماعي هو كل تغييرٍ يطرأ على البناء الاجتماعي فى الوظائف والقيم والأدوار الاجتماعية خلال فترةٍ زمنيةٍ محددةٍ ، وقد يكون هذا التغير إيجابيًا أو سلبيًا " .(٢)

ويضاف إلى ذلك أن التغيير أيضًا يعنى " التَبدُل ، والتبدل قد يشمل

---

(١) شعبان الطاهر الأسود (د) : مرجع سابق صـ٤٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦٧.

الأفراد وقد يشمل الجماعات ، بل يمتد إلى الأنظمة والحكومات ، والتغيير الاجتماعى يشير إلى ظروف طارئة تعمل على استبدال الوضع القائم بوضعٍ جديدٍ مخلفًا ما كان عليه النسق الاجتماعى قبل الوراء، والتغير هو واقع موجود وماثل أمامنا نراه فى شتى مناحى الحياة ، فهو حقيقة مجتمعية". (١)

ويشير "ماركوف " إلى أن التغيير " هو حتمية جوهرية تتمتع بها المجتمعات ذات السمة الدينامية والطامحة إلى تحقيق المزيد من التقدم والتطور والاستقرار الاجتماعى" (٢)

ويعتبر التغيير الاجتماعى " ظاهرة من أهم الظواهر الاجتماعية التى تميز المجتمعات البشرية ، والتى اكتسبتها من خلال ممارستها لعملية الحياة بصورةٍ مستمرةٍ لا تعرف الاستقرار؛ ذلك لأن الطبيعة الدينامية للمجتمع تقتضى تعديلاً وتغييرًا مستمرًا فى عناصره المكون له ، لذا يعتبر التغيير أحد مظاهر هذه الدينامية ، إذ أنها تؤدى إلى انحلال بعض العلاقات والنماذج والسلوك التى كانت تعتبر جزءًا من الهيكل الاجتماعى لتحل محلها نماذج جديدة. (٣)

ومن هنا يتضح أن التغيير ما هو إلا تعديلات تحدث فى العلاقات

---

(١) محمد عبدالحليم السيد سرور : المسرح التعليمى والتغيرات الاجتماعية فى مصر " ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ نموذجاً " دراسة تحليلية ، رسالة دكتوراه ، الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ٢٠١٣ ، ص٤٨.

(2) Markoff, J. (2015). Waves of democracy: Social movements and political change. Routledge. P: 11

(٣) كمال الدين حسين (د) : المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر " ١٩٥٢ – ١٩٧٠م) تقديم مختار السويفى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص٢١.

الاجتماعية والنظم والبناء الاجتماعى القائم من أجل إقامة علاقاتٍ اجتماعيةٍ جديدةٍ.

" إذا كان التغيير فى المجتمعات منه ما هو سلبى وما هو إيجابي ، فإن ما يهمنا هو التغيير الإيجابي، أو التغيير إلى الأحسن والأكمل والأشمل وهذا ينقسم إلى نوعين :

(أ) تغيير إيجابي بالتدريج. (ب) تغيير إيجابي سريع

إن هذا التقسيم قد وضع على أساس اختلاف عامل الزمن فى الحالتين، ففي الحالة الأولي لم يتم التدخل لتقصير الزمن، والإسراع بإنضاج الحادثة وتركت عملية التغيير حرة حتى أتمت نضجها وحدها ، لكن هذا النوع من التغيير لا علاقة لعلم الثورة به ولا يقع فى مجاله بل هو مجال علوم إنسانية أخرى ، أما الحالة الثانية يقوم الإنسان فيها بضغط الزمن وتقصيره حيث يتدخل تدخلاً مباشرًا فى توجيه سير الأحداث ، والتأثير عليها بما ينتج عنه حدث ما كان ليقع لو ترك يسير دون تدخل وهذه الحالة الثانية هي مجال دراستنا للبحث عن مفهوم صحيح للثورة ، إذن فالمقصود "بالتغيير الثورى" هو التغيير الذى يحدث عن طريق تدخل الإنسان فى الظروف لتوليدها فى إطار زمني محدد أقصر من الزمن الاعتيادى لولادتها".(١)

أما إذا نظرنا إلى الثورة نراها تمثل تغييرًا فجائيًا للقيم الأساسية فى المجتمع وعلى هذا الأساس فإن " التغيير الثورى" يكون فجائيًا وسريعًا

---

(١) أحمد إبراهيم : التنظيم الثورى ، مرجع سابق ، ص١٧ – ١٩.

للنظام القائم وقواعد تنظيمه ، لذلك نجد أن الثورة تعتبر أكثر الأشكال جذرية وتطرفاً فى إحداث عملية التغيير الاجتماعي الذي يشتمل على جوانب كمية ونوعية إلى جانب شموليته لكافة نواحي الحياة الاجتماعية... فهذه التغييرات بجانبيها الكمى والنوعى هي التي تهدف الثورة إلى إحداثها. (١)

وبالتالى إن كان التغيير من شأنه تحطيم القواعد والأحوال الأساسية فى المجتمع فإن الثورة هي تغيير جوهرى فى بناء المجتمع ككل ، وبالتالي فإن أي رد فعل تتخذه الثورة تجاه تبديل أى مكونٍ فاسدٍ من مكونات المجتمع فهو يعد تغييرًا.

ومن هنا فإن " الثورة تعنى التغيير نحو الأفضل وذلك من وجهة نظر القائمين بها ولكن التغيير إذا كان عشوائياً وليد الصدفة وحدها فإنه يرتب عليه آثارًا ضارًا بالمجتمع حاضره ومستقبله بحكم افتقاده لأهداف واضحة وعدم ارتكازه على أسس قوية ، وإذا كان التغير منقوصاً معتمداً على جانب واحد فى العملية السياسية دون أن يشمل باقي الجوانب فإنه يصبح مجرد خطوة لا يدرك ما يليها من خطوات، ويتحول إلي وسيلةٍ لتحقيق مصالحِ ذاتيةٍ لفردٍ أو لجماعةٍ أو لفئةٍ محدودةٍ فى المجتمع".(٢)

ولذلك " لابد أن تحتوى الثورة على مجموعةٍ من قوى التغيير

---

(١) سعد الدين إبراهيم : مصرفى ربع قرن ١٩٥٢ – ١٩٧٧ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص٥١.

(٢) جمال عبدالناصر : فلسفة الثورة ، بيت العرب للتوثيق العصرى ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٣.

الاجتماعي ؛ لكي تحطم الحاضر الذى أتت عليه ، أي أنها تعيد البناء الاجتماعي بطريقة تختلف عن الماضي الذى كان سائدًا ولم يعد مقبولاً . على أن الثورة الفاعلة دائمًا لديها القدرات المختلفة على إحداث تغيرات جوهرية داخل القاعدة العريضة من جماعات المجتمع الذى قامت فيه الثورة" (١).

" و تعد الثورة استهدافًا لتغيير المجتمع تغييرًا جذريًا ، يتسلح بالعلم ويستند على حركة الجماهير النشطة". (٢)

ويتضح مما سبق أن " الثورة تهدف إلى تغيير النظام القائم ، وتغيير السياسات التي ثبت فشلها من أجل تحقيق الحرية والعدالة الاجتماعية ، إذن فالتغيير الاجتماعي هدف من الأهداف الرئيسة والأساسية لقيام أي ثورةٍ ، وهو أيضًا هدف لكل ثورةٍ تسعى إلى إحداث تغييرات فى بناء المجتمع الذى تقوم فيه". (٣)

إذن هناك ارتباط وثيق بين الثورة والتغير حيث لا توجد ثورة بدون تغيير فإذا حدث ذلك أصبحت ثورة غير مكتملة ، لذا فشرط أساسي من شروط تحقيق الثورة هو تحقيق التغيير فى كافة جوانب الحياة.

بناءً على ما سبق تستطيع الباحثة أن تحدد تعريفًا إجرائيًا لمفهوم الثورة كما يلى :

---

(١) شعبان طاهر الأسود (د) : علم الاجتماع السياسي ، مرجع سابق ، ص٦٨.
(٢) محمود أمين العالم : الثقافة الثورة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص١٧٨.
(٣) شعبان طاهر الأسود : مرجع سابق ، ص٦٥.

التعريف الإجرائى للثورة:

تعرف الباحثة الثورة بأنها تعني رفض لكل الأوضاع والنظم والأفكار المهيمنة فى مجتمع ما، تصحبه رغبة فى تصحيح تلك الأوضاع والأفكار لتحقيق نظم جديدة تنادى بضرورة التغيير للقضاء على تلك الأوضاع المرفوضة وتغييرها من الأسوأ إلى الأفضل، مما يتطلب فعلاً ثوريًا يتحقق على أرض الواقع ، ويهز البناء الاجتماعي والاقتصادي القائم ويعنى هذا أن الثورة تتطلب مراحل أساسية هي :

١- رفض الأوضاع القائمة.
٢- الوعي بعلاقة هذه الأوضاع المرفوضة بالبناء الاجتماعي القائم والنظام السياسي المهيمن.
٣- رغبة لدي الجماهير فى تغيير هذه الأوضاع المرفوضة .
٤- فعل ثورى يؤدي لإحداث تغيير فى بناء المجتمع ، وهذا الفعل قد تقوم به جماعة ثورية محددة وتدعمه الجماهير أو قيادة فكرية مثيرة للثورة ، أو الجماهير ذاتها.

ومن هذا التعريف الإجرائي سوف توضح الباحثة مفهوم الثورة ومراحل تطورها للكاتب السيد حافظ من خلال النصوص المسرحية المختارة عينة الدراسة.

المبحث الثانى

مفهوم الدراما لمسرح الطفل

البناء الدرامى فى مسرح الطفل

تمهيد :

تقوم أى مسرحية بنائيًا على مجموعةٍ من العناصر الدرامية المحددة ، منطلقةٍ من فكرةٍ واضحةٍ لابد وأن يدركها الكاتب بوضوحٍ منذ البداية ؛ حتى لا تتشتت مسرحيته وتتداخل فيها الأفكار، ومن ثم فالفكرة هى أول ما يفكر فيه الكاتب عند كتابة المسرحية ، حيث يضع الفكرة ثم يبحث لها فيما بعد عن بناءٍ درامى تتجلي من خلاله هذه الفكرة.

"فالثيمة Theme هى الفكرة الرئيسية التى تتغلغل فى هيكل العمل الفنى – إنها موضوع – ، والثيمة الدرامية هى المفهوم المجرد الذى يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله فى شخصيات لها أقوال وأحداث"(١).

" وقد أطلق "لاجوس أجرى" على الفكرة الأساسية أو الغرض الذى تستهدفه الراوية مسمى "المقدمة المنطقية للمسرحية" وهى المقدمة التى يهدف كل شيءٍ فى المسرحية من فعل أو قول أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الإيحاء أو بأى وسيلةٍ من الوسائل إلى إثبات صحتها، وإقامة الدليل على أنها الحق ، لذا من الضرورى أن تكون فكرة المسرحية فكرةً واضحةً ناصعةً لا غموض فيها ولا إبهام ،

---

(١) إبراهيم حمادة (د) : " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، صـ٨٨.

كما يجب أن تشتمل على عناصر الصراع اللازمة وعوامل الحركة النابضة"(١).

إذن تعتبر الفكرة هى الركيزة الأساسية لبناء أي نص درامى ؛ لأنها تمثل القضية أو المشكلة التى يطرحها الكاتب من خلال النص المسرحي الذى يقدمه ، ويبغى منها تحقيق أهدافه، فهى بهذا تشكل محور الصراع الذى يديره الكاتب بين شخصيات المسرحية ؛ بل ويقوم عليها العمل المسرحى بأكمله.

"وتمثل فكرة المسرحية الموضوع الأساسى الذى تبنى عليه وتتجمع حوله بقية الأحداث والمواقف والتفاصيل لإبرازها واضحة فى ذهن المتفرج ، وغالبًا ما يبدأ المؤلف عمله الخلاق بالبحث ، والاستقرار على فكرة أساسية واضحة تقوم عليها مسرحيته ، ثم يبحث فيما بعد عن أحداث تصلح للتعبير عنها وتوضحها ."(٢)

وتشير "برافين" (٢٠١٦) إلى أن الفكرة هى المكون الأساس للمسرحية المقدمة للطفل؛ حيث أنها تحمل بين طياتها كافة ما نريد قوله ، أو نقله من قيم وعادات وسلوكيات تؤثر بشكل مباشر فى ذهن الطفل وتكسبه ما يجب أن يكتسبه من مفاهيم. (٣)

" ومن هنا يعد وضوح الفكرة الأساسية للمسرحية وضوحًا

---

(١) لاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، الهيئة المصرية العامة لكتاب ، القاهرة ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٠ ، صـ١٤.

(٢) عواطف إبراهيم محمد (د) ، وهدى محمد قناوى (د) : (الطفل العربى والمسرح) مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، صـ٢٥.

(3) Praveen, K. (2016). Views on the Concept of Childhood and its Representation on Childrens Theatre: A Brief Analysis. Global Media Journal, 2016. 14:26

كاملاً فى ذهن الكاتب أمرًا حيويًا حتى لا تخرج غامضة أو مفككة وحتى لا تضيع العلاقة بين أحداثها التفصيلية والحدث الأساسي ، والذى يمثل عمودها الفقرى والذى تتجمع حوله سائر التفاصيل والمواقف".(١)

وحتى تكون الفكرة واضحة لابد أن يحدد الكاتب هدفه من المسرحية إذ أن الهدف كثيرًا ما يتحكم فى اختيار المصدر الذى يريد الكاتب أن يستمد منه مادته الأدبية ، كما يتحكم فى طبيعة الفكرة أو الموضوع محور الصراع ، لذلك يجب أن تتضمن المسرحية وخاصة مسرحية الطفل هدفًا واضحًا ومحدد لأن تعدد الأهداف أحيانًا قد يسبب إرباكًا للأطفال.

وبالتالى يمثل الهدف الذى يرغب المؤلف تحقيقه من عمله الفنى عاملاً هامًا ومؤثرًا فى اختياره للموضوع ، أو الفكرة التى يمكن أن نستمدها من عدة مصادر " كأن يستمدها المؤلف من التراث سواءً كان شعبيًا أو تاريخيًا أو أسطوريًا ، أو يستمدها من واقع المجتمع وقضاياه ، أو أن يستمدها من الخيال العلمى ، ولكن فى كل الأحوال فلابد من أن تكون فكرة المسرحية هادفة لتمكن المؤلف من إحداث التأثير الفنى والأخلاقي على الأطفال."(٢)

وبناءً على ذلك لابد من " اختيار الموضوعات التى تتناسب مع الأطفال من حيث الخصائص التى تميز الطفولة فى كل مرحلة من مراحلها

---

(١) أحمد نجيب (أدب الأطفال علم وفن) دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٩١ ، صـ٨٩.
(٢) أحمد صقر (د) : مسرح الأطفال ، مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ،٢٠٠٤ ، صـ١٤٤.

المختلفة كالخصائص النفسية والعاطفية والعقلية...إلخ، وأن يكون الموضوع الذى تتناوله المسرحية موضوعًا قيمًا وجديرًا بأن يقدم للأطفال "[1].

وهذا ويعنى أن فكرة المسرحية يجب أن تكون فى مستوى استيعاب الطفل فى مرحلته العمرية التى كتبت له " فالفكرة الجيدة هى التى تتناول موضوعًا يثير انتباه الطفل ، لضخامة ذلك الموضوع أو لغرابته ، أو للذته ، أو لاستهوائه النفسى ، أو لتعلقه بعالم الطفل، وبيئته أو خيالاته"[2]

ويتضح مما سبق أنه لابد لكل مسرحية جيدة من فكرةٍ أساسيةٍ واضحة المعالم ، لذا يجب أن يحدد كاتب مسرحية الطفل منذ البداية فكرته التى سوف تدور حولها المسرحية ؛ حتى يتسنى له وضع باقى عناصر المسرحية الأخرى ، فبدون فكرةٍ أساسيةٍ للمسرحية ، يتفكك العمل الفنى ، ويصعب فهمه ، لذلك يجب أن تصاغ الفكرة فى شكلٍ فنى ممتعٍ ، مع مراعاة مستويات الأطفال العقلية والفكرية ، وقدرتهم على الاستيعاب والفهم ، وبصفةٍ عامةٍ "توجد بعض المبادئ التى يجب أن تتقيد بها أفكار مسرحيات الأطفال هى الدقة العلمية ، وسلامة الحقائق والمفاهيم والاتجاهات الفكرية والسلوكية، ولا يعنى هذا أن نحرم مسرحيات

---

(١) نجلاء محمد على أحمد (د) : دراما ومسرح الطفل ، ما هى للنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، ٢٠١٠ ، صـ٨٤.

(٢) هادى نعمات الهيتى : أدب الأطفال (فلسفه ، فنونه وسائطه) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦، صـ١٣٨.

الأطفال من الخيال ، وإنما يعنى أن نحرص على سلامة الأفكار والقيم والاتجاهات حتى عندما تقدم للأطفال أفكارًا خياليةً ، فلا نمجد العنف أو القسوة أو الوصول إلى الهدف بأسلوب غير مشروعٍ ، ولا تثير فى نفوس الأطفال الفزع والرعب من الأشباح والظلام، ولا نلقى فى نفوسهم بانطباعاتٍ سيئةٍ ، أو نزين أمامهم سبل الانحراف".(١)

وبالتالى " تبرز فكرة المسرحية كأحد أهم العناصر الفنية المكونة للنص المسرحى؛ وذلك لأن المؤلف المسرحى لابد من أن يسعى لاستحداث فكرةٍ مسرحيةٍ جديدةٍ لا تكون مكررةً ، أو تكون قد قدمت من قبل ، وإن حدث فلابد من أن تكون المعالجة الدرامية جديدة ؛ ذلك لأن كل الأفكار الإنسانية تتشابه، وكل الأفكار المسرحية من الممكن أن تتشابه ، ولكن يأتى الاختلاف فى أسلوب المعالجة ، فمثلاً معظم مسرحيات الأطفال تقدم أفكارًا إنسانية حول الخير والشر والشجاعة ، وكلها أفكار تتوارد فى النصوص، ولكن الفيصل هو طريقة معالجتها هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، على مؤلف مسرح الطفل ألا يلجأ إلى قصة بسيطة لا تصلح مادتها سوى لمسرحية من فصلٍ واحدٍ ، بل يحب أن تكون القصة غزيرة المادة؛ حتى تستخلص أحداث هامة لتقيم عليها عقدة المسرحية."(٢)

---

(١) شيرين جلال محمد الطنطاوى : القيم الفنية فى مسرحيات الأطفال ما بين (١٩٨١ – ٢٠٠١م) دراسة تحليلية رسالة ماجستير ، المعهد العالى للنقد الفنى ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، صـ٧٠.

(٢) أحمد صقر (د) : مسرح الأطفال ، مرجع سابق ، صـ١٤٣.

خلاصة القول : " إن الفكرة فى المسرحية هى المعلومات والآراء التى يريد الكاتب إيصالها للجمهور ، سواء أكان فكرًا خاصًا به يمثل وجهة نظره الخاصة ، أو فكرًا عامًا يمثل الاتجاه السائد فى مجتمعه ، أو هى الحلول التى يضعها الكاتب للمشكلات الاجتماعية والسياسية التى يتعرض لها فى مسرحيته ، وترجع أهمية الفكرة فى العمل المسرحى إلى تضافر كل عناصر البناء المسرحى لإبراز تلك الفكرة وإيضاحها وبلورتها.

ومن ثم فإن الكاتب يحدد فى صياغته عناصر البناء الدرامى التى تحقق له فكرته وأهداف عمله ، وينبغى أن يراعي الدقة فى اختيار المقومات الفنية التى يبنى عليها مسرحيته، حيث يتشابه البناء الدرامى فى النصوص المكتوبة والموجهة لمسرح الطفل بصفةٍ عامةٍ مع ذات البناء الدرامى للنصوص المكتوبة والموجهة للكبار ، لكنه بوجهٍ عامٍ لابد أن يتوافر له العناصر الدرامية البنائية التالية : (الحدث – الشخصيات – الصراع – الحبكة – الحوار واللغة).

أولاً : الحدث الدرامى Dramatic Action

يعرف "إبراهيم حمادة " الحدث الدرامى بأنه " أية واقعة تحدثها الشخصيات فى حيزى الزمان والمكان ، وتسهم فى تشكيل الحركة الدرامية ، والفعل". (١)

---

(١) إبراهيم حمادة (د) : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥، ص٩٩.

وكذلك يرى "عبدالعزيز حمودة " إن الحدث الدرامى يشكل " الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط ، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة فى آخر العرض".(١)

ويشير " فيرجسون " إلى أن الحدث الدرامى هو "الوحدة الأساسية لبناء العمل المسرحي ، ويمثل الأفعال التى تأتي بها الشخصيات فى إطار زماني ومكاني محدد بمسار الحدث المسرحي" (٢)

ومن خلال ما سبق يتضح أن الحدث هو الذى يصنع الحركة المسرحية سواء كانت هذه الحركة تتجسد على المسرح من خلال الأفعال والوقائع التى تقوم بها الشخصيات ، أو كانت تتبلور فى ذهن المتلقى من خلال فهمه وإدراكه لتلك الدوافع الكامنة خلف أفعال تلك الشخصيات.

حيث أن " الفعل فى الدراما لا يدل على الأفعال والأحداث التى تشكلها المواقف فحسب ، ولكن يتضمن أيضًا العمليات العقلية والدوافع النفسية التى تكمن خلف السلوك الظاهر، أو التى تنشأ بسببه".(٣)

وقد أوضح " أرسطو أن الحدث ليس مجرد ناحية من نواحى البناء الدرامى ، بل هو البناء الدرامى نفسه ، لهذا أكد أرسطو أن الفعل أو الحدث هو موضوع الدراما ، وأوضح فى نفس الوقت أن الشخصية أو

---

(١) عبدالعزيز حمادة (د) : البناء الدرامى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص٤٣.

(2) Fergusson, F. (2015). The idea of a theater: a study of ten plays, the art of drama in changing perspective. Princeton University Press. P: 106

(٣) إنجرام باى ووتر : أرسطو (فن الشعر) ترجمة وتعليق : إبراهيم حمادة ، مركز الشارقة للإبداع الفكرى ، الشارقة ، ٢٠٠٠ ، ص١١٨.

الفكر لا يمكن أن تكون فى ذاتها مادة الدراما بل إن كيانها الدرامى مرتبط ارتباطًا عضويًا بالحدث فعلى قدر ما يفصح الحدث أو الفعل عن الشخصية ، أو الفكر يكون اهتمام الكاتب بهذين العنصرين اللذين هما فى الواقع ضمن عناصر الحدث المكونة له."(١)

بينما يرى سمير سرحان " أن الحدث بوصفه موقفًا يحتوى بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة لا ينفصل عن الشخصية، فالشخصية هى صانعة الحدث ، وبذلك تكون الشخصية والحدث شيئًا واحدًا ".(٢)

ومن هذا المنطلق يتضح إن " أرسطو " يعطى للحدث أو الفعل أهمية أكثر من الشخصية، حيث يرى أن الشخصية تتبع الفعل ، وإن الأفعال والأحداث هى التى تخلق الشخصية وتعبر عنها، بينما يضع "سمير سرحان" الحدث والشخصية فى مستوى واحد من الأهمية ، ويرى أن الشخصية أساس الحدث ، لكن لباحثة ترى أن الحدث يعطينا فعلاً كى نصور به الشخصية ، فبدون الحدث لا يمكن أن تتحرك الشخصية ، كما أن الأحداث لا يمكن أن تتم بمفردها فلابد لها من شخصيات تحركها ، فهما وجهان لعملة واحدةٍ.

وفى الواقع إن " الحدث فى المسرحية يهدف إلى إثارة استجابة عاطفية خاصة يصل إليها الكاتب لا عن طريق الخطابة ، وإنما عن طريق

---

(١) رشا رشدى (د) : نظرية الدراما ، مكتبة الإنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص٢٢.
(٢) سمير سرحان (د) : دراسات فى الأدب المسرحى ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص٢٤.

الترتيب الفنى لمادته"(١).

وبالتالى فإن " الحدث لا يمكن أن يكون شيئًا مجردًا بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ، ونتيجة لسلوك الإنسان النفسى والاجتماعي وعلاقاته مع بيئته ومجتمعه ، لذلك لابد أن تكون فى المسرحية شخصيات تُحدث أو يحدث لها هذا الحدث ، ومن خلال لقاء تلك الشخصيات ومعايشتها للحدث المسرحى ينشأ صراع ما بين بعض تلك الشخصيات يميز الحدث المسرحى عن أحداث الحياة ، ومن خلال تفاعل الأحداث والشخصيات والصراع فى صورة حوارٍ يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه البناء الفنى للمسرحية".(٢)

إذن فالمسرحية تعتمد فى المقام الأول على الحدث ، وذلك لأن كل عناصر النص المسرحى تنصب فى خدمة الحدث وتدفعه إلى التطور ، لذا يعد الحدث العنصر الأول والأساس الذى تبنى عليه جميع عناصر المسرحية.

ويقول " شكرى عبدالوهاب " أن الحدث الدرامى هو " بدء المسرحية عند تفجر الصراع، ويلاحظ أن الحدث فى الحياة أو الواقع يحتمل أكثر من نهايةً لأن منطق الحياة يحكمه ، أما الحدث فى العمل الفنى لا يحتمل إلا نهايةً واحدةً ، لأن المنطق الفنى هو الذى يحكمه ، وكذلك وجود

---

(١) رشاد رشدى (د) : فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص٤١.

(٢) عبدالقادر القط (د) : فن المسرحية ، المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص٥ ، ٦.

عنصر السببية".(١)

وهذا معناه أن " الحدث الذى تحاكيه الدراما لا يمكن أن ينفرد فيه الجزء بوظيفةٍ معينةٍ ، إنما يستمد وظيفته من علاقاته بالأجزاء الأخرى أى الكل ، ولذلك فلو تغيرت هذه العلاقات اختل الكل ومن هنا فالحدث الذى تتصل عناصره أو أجزاؤه بعضها بالبعض هذا الاتصال الحتمى العضوى لا يمكن أن يكون مجرد مجموعة حوادثٍ أيًا كانت طبيعتها ، وبالتالى فهو لا يمكن أن يشبه الحدث بمعناه المألوف فى الحياة ، وهو الحدث الذى يتكون من مجموعة حوادث وأجزاء ، ولكن لو حذف منها شيئٌ أو تغير موضعه لما كان لذلك أهمية تذكر".(٢)

ويشير إيدجلى إلى أن "الحدث لا يعنى بالضرورة فعلاً يتم فى زمان ومكان محددين فقط وإنما يمتد إلى انعكاسات هذا الفعل على تنامى الشخصيات وغيره من الأحداث ، وبالتالى فلا يوجد انفصال بين الأحداث داخل العمل المسرحي وإنما هي بمثابة شبكة معقدة تمتد لتصنع الحدث العام للعمل".(٣)

ومن هنا يتضح أن الحدث الدرامى يختلف عن الحدث بمعناه المألوف فى الحياة ؛ لأنه ليس كأى حدثٍ ، وإنما هو حدث له كيان عضوى تترابط

---

(١) شكرى عبدالوهاب (د) : النص المسرحى (دراسة تحليلية لاصول الكتابة المسرحية) مؤسسة حورس الدولية للنشر، الاسكندرية ، ٢٠٠٩ ، ص١٨.

(٢) رشاد رشدى (د) : نظرية الدراما ، مرجع سابق ، ص٢٤.

(3) Edgley, C. (Ed.). (2016). The drama of social life: A dramaturgical handbook. Routledge. P: 53

أجزاؤه بالضرورة والحتمية.
ومن الجدير بالذكر هنا " أن " أرسطو " عندما تحدث عن الحدث أعطى نمطين للحدث، البسيط والمركب ، وقال إن الفعل البسيط ذلك الذى يكون حدوثه متصلاً وواحدًا ويقع فيه التغيير دون انقلاب أو تعرف ، أما الفعل المركب فهو ما يكون فيه التغيير بانقلاب أو بتعرف أو بهما معاً".(١)
ولكن "عبدالعزيز حمودة " اختلف مع أرسطو وجاء لنا بمفهومٍ جديدٍ عن الحدث (البسيط والمركب) " فيعرف الحدث البسيط بأنه هو الذى يعتمد فى بنائه على قصةٍ أو حدوتهٍ واحدة بينما الحدث المركب هو الذى يعتمد فى تركيبه على قصةٍ أو حدوتهٍ رئيسةٍ تغذيها قصة أو حدوته فرعية أو أكثر من ذلك ".(٢)
وفى الحقيقة إذا كان الحدث بسيط أو مركب فإن الأمر لا يشكل صعوبة فى مسرح الكبار ، ولكنه يختلف فى مسرح الأطفال لأنه من الضرورى فى مسرح الطفل أن يكون "الحدث معتمدًا على مواقف ووقائعٍ وأحداثٍ بسيطةٍ ، ويجب أن يبتعد عن المصادفات والمفاجآت الغريبة عن جو المسرحية وموضوعها ؛ لأن هذا يُفقد المسرحية الإيحاء بالواقع ، الذى يجب أن تعكسه"(٣)

---

(١) عادل النادى (د) : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص٩٢.
(٢) عبدالعزيز حمودة (د) : البناء الدرامى ، مرجع سابق ، ص٨٢.
(٣) على خليفة (د) : مسرح الطفل (البناء والرؤية) دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠١٣ ، ص٤٨.

بالإضافة إلى ذلك يعرف " الفيلسوف الأمريكى (كينيث بيركK.Burke) الحدث على أنه ذلك النشاط الهادف الذى يعنى ما يتم فعله ، ويؤسس الحدث فى المسرحية على :

(أ) **الأختيار : بمعنى أن يختار المؤلف لعمله المسرحى من جوانب الحياة وأحداثها ما يرى أنه له دلالة وارتباط بواقع الحياة ، وفي ذات الوقت مثيرُ لاهتمام الأطفال ، بحيث يؤدى لنقل معنى ومغزى المسرحية للطفل فى إطارٍ فنى مشوق.**

(ب) **العـزل : بمعنى أن يقوم المؤلف بعزل حدثٍ معينٍ ، والنظر إليه من زاوية خاصة لإلقاء مزيدٍ من الضوء عليه ، دلالةٍ معينةٍ يرمى إليها لتوضيحها بطريقةٍ جليةٍ أمام الطفل".(١)**

وبناءً على هذا فإن اعتماد الحدث المسرحى على (الاختيار والعزل) أمر ضروري بالنسبة للكاتب فى مسرح الطفل ، لأنه لابد أن يختار من واقع الحياة بعض الحوادث ذات أهميةٍ خاصةٍ ، ثم يبرزها ويؤكدها فى مسرحيته بطريقةٍ خاصةٍ تثير اهتمام الطفل ، وكذلك عليه أن يعزل الأمور التافهة التى لا صلة لها بهذه الحوادث الرئيسية فى المسرحية.

وبصفة عامة يجب أن " يتسم الحدث فى البناء الدرامى لمسرحية الطفل بما يلى :

- **الوحدة بمعنى تولد الأحداث بعضها مع بعض ، مع إعطاء صورةٍ**

---

(١) إيمان العربى النقيب : القيم التربوية (دراسة فى مسرح الطفل) دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٢ ، ص١٠٣.

مقبولةٍ أقرب ما تكون للواقع.

- **الابتعاد عن التعقيد ، وتشابك الأحداث ومناسبتها لمستوى الطفل، وقدرته على التذكر والفهم وتركيز الانتباه ، وذلك باختيار مجموعةٍ من المواقف والأحداث البسيطة التى تقترب من خبرات الطفل ؛ حتى يستطيع فهمها ومن ثم التفاعل معها."(١)**

ولختام ما سبق ترى الباحثة أن الحدث هو أساس الفعل المسرحى ومحور العملية الفنية، فبدون الفعل لا تكون هناك مسرحية ؛ لذا لابد أن يتكون الحدث من موقف أساسي تقوم به الشخصيات ثم يتحرك تدريجيًا بفعل الصراع بين هذه الشخصيات حتى يتحول إلى ذروةٍ معينةٍ تؤدي بنا فى النهاية إلى حلٍ ، ومن هنا يكون الحدث بمثابة المحور الرئيسي الذى تتخلله إحداث فرعية تشترك فيها الشخصيات ؛ لتعرض لنا فى النهاية الخطوط العامة لفكرة المسرحية.

ثانياً : الشخصيات Characters

"إن الشخصية الدرامية هى السجية أو الخلق ، أو الشخص ، وإبراز الصفات المميزة له".(٢)

ويعرف "دونو" الشخصية الدرامية بأنها "مجموعة السمات والعلاقات

---

(١) المرجع السابق ، ص١٠٣ ، ١٠٤.

(٢) شكرى عبدالوهاب (د) : النص المسرحى (دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية) مؤسسة حورس الدولية للنشر، الإسكندرية ، ٢٠٠٩ ، صـ٦٤.

والتفاعلات التى يضعها المؤلف فى صورةٍ مجسدةٍ للتفاعل مع غيرها من الشخصيات لتحقيق الحدث المسرحي" (١)

وتعد الشخصية المسرحية أيضًا من العناصر الأساسية المكونة للمسرحية فهى "وسيلة المؤلف المسرحى الأولى لترجمة القصة إلى حركة فهذه الشخصيات بما تقول ، وبما تفعل ، وبما تظهر ، وبما تخفى ، وبما تلبس ، وبما تستخدم من أشياء ، وبما يضطرب داخلها من حياةٍ مكونةٍ من عواطفٍ وأفكارٍ وأحلامٍ ، وبما تشترك فيه من صراعٍ ، وبما تخلقه من مشاكل، تقدم لنا المادة الحيوية التى تقوم عليها المسرحية". (٢)

ومن هنا يمكن القول بأن الشخصية التى يصنعها المؤلف تعبر عن نفسها ، إذ تعتبر الأداة التى تؤدى إلى الأحداث الدرامية التى تشكل أساس المسرحية ، وتقوم أيضًا بتجسيدها عن طريق دلالات لغوية كالحوار والكلمات ، ودلالات غير لغوية كالحركات المسرحية والأداء التمثيلى وتعبيرات الوجه...وغيرها.

وعلى هذا الأساس تمثل الشخصية المسرحية "الوجود الحى الملموس الذى يراه المشاهدون ، ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواراته كل المعانى التى يحملها الحدث المسرحى وبناء المسرحية العام ، وإنها

---

(1) Donohue Jr, J. W. (2015). Dramatic Character in the English Romantic Age. Princeton University Press. P: 69

(٢) على الراعى (د) : فن المسرحية ، دار التحرير للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، صـ٥٧.

بهذا دون انفصال عن غيرها من العناصر أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد". (١)

إذن فالشخصية هى " أحد العناصر البنائية فى النص الدرامى ، وتتجلى وظيفتها فى ترجمة خطاب المؤلف الدرامى عبر أدوارها الوظيفية ". (٢)

ومن هنا تتضح أهمية الشخصية المسرحية ، إذ تعتبر العنصر الأساسى الذى يتم خلاله التواصل مع الجمهور ، وذلك لقدرتها على تحريك وترجمة الخطاب المسرحى الذي يحمل الأفكار والقيم والمبادئ التى يؤمن بها الكاتب ويحاول عبر شخصياته أن ينقلها إلى الجماهير ، وبالتالى هى أساس العملية المسرحية بأكملها ، ويتضح ذلك فى قول "لاجوس أجرى" "إن الكاتب المسرحى إذا كان يتخذ من الشخصية أساسًا لبناء مسرحيته فهو ماضًا فى تأليفها فى الطريق الصحيح ، فكل عملٍ أدبى عظيمٍ هو ما ينبع من الشخصية حتى إذا وضع الكاتب خطة موضوعة قبل ذلك ، فشخصيات الكاتب البارع لا تلبث أن يكون لها الأسبقية بمجرد أن يخلقها ، ثم لابد له بعد هذا من إعادة تحوير الموضوع وتشكيله حتى يناسب هذه الشخصيات". (٣)

ويتفق مع "لاجوس اجرى" فى تلك النقطة رأي "عادل النادى" حيث يرى "أن المؤلف بعد أن يختمر الموضوع فى رأسه ، يبدأ فيتخيل كلاً

---

(١) عبدالقادر القط (د) : فن المسرحية ، المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، صـ١٥.

(٢) رضا غالب (د) : الممثل والدور المسرحى ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٦ ، صـ٥٢.

(٣) لاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية ، مرجع سابق، صـ١٩٦.

من شخصياته تخيلاً كاملاً وأن يطورها تطويرًا تامًا قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل".(١)

وبناءً على ذلك ترى الباحثة أن عملية خلق الشخصية تأتى فى المقام الأول قبل كتابة موضوع المسرحية نفسه ، فالشخصية تعتبر المادة الأساسية التى يجب أن تتضح فى ذهن الكاتب ويتخيلها قبل البدء بكتابة النص المسرحى ، وعليه بعد ذلك أن يخلقها ويطورها حتى تصبح شخصيات بالفعل ذات أبعاد واضحة.

وعلى أية حال يعتمد بناء الشخصية فى النص المسرحى على قدرة الكاتب فى جعلها مستوفيةً شروط البناء الدارمى للشخصية ، كوضوح معالمها وطباعها ومميزاتها وتمثيلها للأبعاد المسرحية التى تمثل المقومات الأساسية التى تنهض عليها عملية بناء الشخصية.

ولكل شخصيةٍ ثلاثة أبعادٍ رئيسيةٍ تتحدد فى الآتى :

(١) **البعد الخارجى :** ونعنى بذلك الصفات الجسمية والعمرية التى تميز كل شخصية تقوم بترجمة فكرة المسرحية عن طريق ما تقوله وما تظهره من وعى ، وبما تلبس ، وبما تستخدم من أشياء ، ومما تشتبك فيه من صراع ، وما تخلقه من مشكلات بحيث تقدم للجمهور المادة الحيوية التى تقوم عليها المسرحية.

(٢) **البعد النفسى :** نعنى به الصفات النفسية التى تميز كل شخصيةٍ

---

(١) عادل النادى (د) : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مرجع سابق ، صـ٤٤.

والتي تنعكس بدورها على كل أقوال وتصرفات الشخصية ، وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن البعد النفسى للرجل الهادئ المفكر يتباين عنه عند الرجل الأهوج المندفع حيث ينعكس على تصرفات كل منهما بصورة مميزة فى كل حالةٍ منها.

(٣) **البعد الاجتماعى**: نعنى به الصفات الاجتماعية التى تتحلى بها الشخصية فى المسرحية ، ولاشك أن البيئة الاجتماعية والمستوى الاقتصادي الذي تنتمي إليه الشخصية بل والمهنة التي تمارسها الشخصية فى المسرحية ينعكس أثرها على أقوال وسلوك الشخصية". (١)

"وإذا كان ما سبق يشكل الهيكل العام للشخصية فلابد أن تتداخل هذه العناصر أو الأبعاد لكي ينصهر هذا الهيكل العام بحيث تبدو الشخصية كوحدةٍ واحدةٍ مجسدةٍ فى العمل الدرامى ، حيث أن الأبعاد لا قيمة لها إلا فى إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطًا وثيقًا بنمو الحدث والشخصية ، لتحقق وحده العمل الأدبى أو وحدة الموقف ولا استقلالِ لبعد منها عن البعدين الآخرين فى المسرحية". (٢)

و تتصف الشخصية ببناءٍ متكاملٍ من الصفات الجسدية والاجتماعية والخلقية ، لذا ينبغى على الكاتب المسرحي بصفةٍ عامةٍ التعمق فى بناء

---

(١) عواطف إبراهيم (د) ، وهدى محمد قناوى (د)،(الطفل العربى والمسرح) مرجع سابق، صـ٣٠ ، ٣١.

(٢) عادل النادى (د) : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مرجع سابق صـ ٤٤.

شخصياته وتقديمها متكاملة الأبعاد بحيث يكون كل عملٍ تؤديه يعبر عنها تعبيرًا منطقيًا ، ويتطابق مع متطلباتها ، ويكشف عن سماتها وتطورها فى المسرحية.

"وينبغي على كاتب مسرح الطفل - بصفة خاصة - أن يكون واعيًا بهذه الشخصيات، وقادرًا على رسمها ، وعارفًا بتركيباتها الجسمية ، مبلورًا أهم أبعادها الاجتماعية والنفسية والحياتية والمهنية والفولكلورية ، وفاهمًا لوظيفتها المسرحية ، واضعاً لها مجموعةً من الأطر تتحرك بداخلها".(١)

وبالتالي فمراعاة الكاتب لرسم أبعاد الشخصية وتحديدها مسألة هامة جداً ؛ وذلك لأن الطفل فى النهاية يشاهد المسرحية من خلال تصرفات وسلوكيات تلك الشخصيات ، ولأن الطفل ذو طبيعةٍ اندماجيةٍ ، فهو يتأثر أحيانًا بتصرفات هذه الشخصيات ، وأحيانًا أخري يقلدها ويتقمص أسلوبها ، مما قد يؤثر على تكوين شخصية الطفل ، لذا يجب أن يراعي فى شخصيات مسرحية الطفل ما يلي :

١-" **الوضوح :** يستدعى رسم الشخصيات بعنايةٍ ، مع التركيز على الجوانب المحسوسة والملموسة والمرئية بما يتفق مع أسلوب الطفل فى التفكير الحسي .. بحيث تبدو الشخصية مجسمةً بشكلها ولونها وسائر خصائصها المادية فى مخيلة الطفل ... وكأنما يراها أمامه نابضةً بالحياة والحركة.

---

(١) زينب على محمد (د) : الهوية الثقافية ومسرح الطفل ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ٢٠١٣ ، ص٩٠.

٢-التميز : ويحتم ألا تتقارب الشخصيات فى أسمائها ، أو فى صفاتها ، أو فى بعض خصائصها مما يؤدي إلى أن تتداخل فى مخيلة الطفل فيخلط بينها.

- والوضوح والتميز معًا يقتضيان ألا يزيد عدد الشخصيات عن مستوى قدرة الطفل على التذكر والاستيعاب.

٣-التشويق : يدعو إلى اختيار شخصيات تستهوى الأطفال سواء أكانت هذه الشخصيات من الحيوان ، أو من أبطال الأساطير ، أو من الشخصيات المحببة فى عالم الأطفال".(١)

وإذا كانت الشخصيات هي كافة الكائنات التي يستخدمها المؤلف فى مسرح الأطفال، وتدور حولها الأحداث سواء كانت هذه الشخصيات واقعية أم خيالية ، سواء أكانت تنتمي إلى عالم الكائنات الحية أم الجماد ، " فإن هذه الشخصيات لابد أن تنقسم إلى نوعين كالأتي :

أولاً : الشخصية الرئيسية : أو ما نطلق عليه أحيانًا " بطل المسرحية " وهي المحرك الأول للأحداث ، إذ تعد بمثابة شخصية محورية تتمركز حولها كافة أحداث النص المسرحي من بدايته حتى نهايته.

ثانياً : الشخصية الثانوية : يطلق عليها أحيانًا " شخصية مسطحة " ، إذ إنها تظهر وتختفي دون أن يكون لها تأثير ملحوظ على سير الأحداث ، فهي شخصية وظيفتها الأساسية إلقاء الضوء على شخصية البطل ، ونقل أفكار المسرحية الفرعية للجمهور".(٢)

---

(١) أحمد نجيب (أدب الأطفال علم وفن) مرجع سابق ، ص٨٢.

(٢) إيمان العربي النقيب : القيم التربوية (دراسة فى مسرح الطفل) دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٢ ، ص١٠٥

وبشكل عامٍ يفضل فى مسرح الطفل أن تقلل من عدد الشخصيات سواء أكانت رئيسية أم ثانوية حتى يستطيع الطفل أدراكها ومتابعتها ، أو أن ينصب اهتمام المؤلف على شخصية أو شخصيتين ؛ ليتمكن من إلقاء الضوء عليهما ورسم ملامحهما بشكلٍ مؤثرٍ. ويمكننا القول بأن الشخصية هي عنصر عام من عناصر بناء المسرحية وهي محور أساسي فى مسرحيات الأطفال ؛ وذلك لما تسهم به من دور كبير فى تكوين الحدث ، وتنمية وإبراز الفكرة وبلورتها.

ثالثاً : الصراع الدرامى Dramatic Conflict

"الصراع الدرامي هو " مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضي تصادمها الحدث الدرامي، ويقول عنه الناقد الفرنسي " فرديناند برونتيير" أنه لب الدراما وجوهرها ، وأن القانون العام للمسرح يتحدد بفعل الإدارة الواعية بذاتها ، بل وتتمايز الأنواع الدرامية عن بعضها حسب طبيعة العوائق التي تعترض هذه الإرادة ، فالمسرحية الجيدة فى رأيه تقوم على تجسيد صراعٍ ناتجٍ عن نضال إرادةٍ بشريةٍ واعيةٍ ضد إرادة أخرى متكافئة وواعية بدورها ، ما لم يكن الصراع داخلياً فيتغير بذلك شكله وقيمته ، ولأن مناضلة الإرادات الواعية تتسبب عن اصطدام رغبات ومطالب يجدّ الإنسان فى تحقيقها ، فإنه يمكن وصفه بأنه هادف". (١)

---

(١) إبراهيم حمادة (د) : معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، مرجع سابق ، ص١٦٢.

ويرى جونستون أن الصراع "هو محور الدراما منذ نشأتها ، فبدون صراع لا يوجد حدث ، وبدون حدث فإن العمل المسرحى يفقد السمة الأساسية الجاذبة فيه ، كما أن الصراع الدرامى هو المفجر لتفاعل الشخصيات مع بعضها البعض وبالتالى فهو حجر الزاوية الذى يقوم عليه الحدث الدرامى" (١)

" إذن ليس هناك شك فى " أن الصراع إنما ينشأ عن الشخصية ، ومقدار الصراع إنما تحدده قوة إرادة الفرد ذى الأبعاد الثلاثة .. وهذا الفرد هو البطل الأول protagonist ، والصراع الصحيح يتكون فى ظاهرة من قوتين متعارضتين ، وفى باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة فى تسلسل زمني متتابع ، بحيث يجعل التوتر بالغًا لغايةٍ من الرعب والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهي بالانفجار ".(٢)

ومن هنا يتضح أن الصراع المسرحي ينشأ من وجود شخصيتين رئيسيتين تتعارض إراداتهما الواعية ، بهدف تحطيم كل منهما لإرادة الأخرى ، ويظل الصراع قائمًا بينهما إلى أن يصل إلى ذروته ، وعند هذه النقطة لابد وأن ينتصر أحدهما على الآخر.

ويقول " رشاد رشدى " أن " الصراع الدرامي بمعناه الحقيقي إنما

---

(1) Johnston, C. (2015). House of games: Making theatre from everyday life. Routledge. P: 39

(٢) لاجوس أجرى : فن كتابة المسرحية ، مرجع سابق ، ص٢٥٧.

ينشأ من جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الأخر رغم اشتراكهما فى العلم بقسط من هذه الحقيقة. إنه فى الواقع تطور للمفارقة الكامنة فى الموقف وهي ليست مفارقة آلية أو شكلية ، وهي ليست أيضًا مفارقة خارجية ، إنها مفارقة داخلية دفينة كامنة فى العلاقات بين طرفين ... إنها باختصار مفارقة الفرقة الكامنة فى الواحد فهي تحتم الصراع، وبدونها لا يمكن للصراع أن يتحقق بمعناه الدرامي".(١)

"ويشير نبيل راغب إلى " إن هذا الصراع لابد وأن يُحسم لصالح طرفٍ من أطرافه يملك مقومات الانتصار أو الغلبة ، إن خيرًا أو شرًا ، وذلك بصرف النظر عن الطرف الذي يميل المؤلف إلى تأييده شخصيًا ؛ لأن الصراع لابد أن يحسم من داخل المسرحية كنتيجةٍ حتميةٍ لتفاعلات جزئياته".(٢)

"وكثيرًا ما يكون هذا الصراع بين الخير والشر هو محور الشخصية المسرحية الذى يدور حوله سلوكها ، وتتشكل من خلاله مواقفها وعلاقاتها ، وليس شرطًا أن ينتصر الخير على الشر ؛ لأن ذلك ليس من طبيعة الحياة ، ولا من طبيعة النفس البشرية ، لكن ينبغي أن يجتاز بطل المسرحية صراعًا حقيقًا بين هاتين النزعتين ، ويجب أن يكون انحيازه لإحدى النزعتين مبررًا عند المشاهد من خلال مواقف المسرحية

---

(١) رشاد رشدى (د) : فن كتابة المسرحية ، مرجع سابق ، ص٣١ ، ٣٢.
(٢) نبيل راغب (د) : دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص٨٧.

وأحداثها".(١)

وإن كان ذلك الأمر يحدث فى مسرح الكبار لتصوير إرادة الإنسان فى صراع حقيقي مع القوى المضادة له لكي يواجهها فى إطار مشوق يعطى المسرحية قدرتها على الإمتاع والتأثير ، فإن الأمر يختلف فى مسرح الأطفال " فالصراع فى مسرحيات الأطفال ينبغي أن يقدم للطفل كضرورة من ضروريات الحياة، صراع يقوم بين الخير والشر ، أو بين الحب والكراهية ، أو بين الحب والواجب مع إعطائه الأمل فى انتصار الفضيلة على الشر مهما كانت قوة الشر طاغية ، فهذا يدعم القيم الخيرة لدي الطفل ".(٢)

ويعد الصراع دعامةً أساسيةً فى المسرحية التقليدية وفي مسرحية الطفل بصفةٍ خاصةٍ وقد يكون هذا الصراع داخليًا فى نفس البطل ، صراع قائم بين نقيضين : الحب والواجب ، أو الرغبة والضمير ، شهوة الانتقام ونزعة التسامح، وقد يكون الصراع خارجيًا بين شخصية وأخري، أو بين شخصية ومجموعة من العادات والتقاليد الاجتماعية"(٣).

ومن هنا ترى الباحثة أن الصراع فى مسرح الطفل بمختلف أشكاله لابد أن يكون من أبسط أنواع الصراع ؛ حتى يتناسب مع قدرات الأطفال

---

(١) عبدالقادر القط (د) : فن المسرحية ، مرجع سابق ، ص٢٣.
(٢) فاطمة يوسف (د) : أطفالنا والدراما المسرحية ، مرجع سابق ، ص١٧٤.
(٣) عواطف إبراهيم (د) ، وهدى قناوى (د) : مرجع سابق ، ص٣١.

وإمكاناتهم ومراحلهم العمرية.

" لذا من الضروري فى المسرحيات التي تعد للأطفال أن تكون عناصر الصراع مما يناسب حاجات الأطفال واهتماماتهم ، حتى يتحدد مفهوم الطفل للشخصية على أنها – أي الشخصية – صراع بين الأفكار ، وأنها تجسد لفكرةٍ معينةٍ تؤمن بها الشخصية وتدافع عنها ، من خلال اشتباكها من أجلها ، فى صراع مع غيرها من الشخصيات ".(١)

لكن فى الحقيقية إذا " أراد الكاتب أن يُدخل فى المسرحية نوعًا من الصراع الذهني بين مجموعة من الأفكار ، فيجب أن يفعل هذا بحذرٍ ووعيٍ وذكاءٍ حتى لا يتحول إلى شيءٍ مملٍ يفقد كثيرًا من القدرة على شد اهتمام الأطفال وجذب انتباههم المستمر ، فإن لم يستطع أن يفعل هذا بطريقةٍ ناجحةٍ شائقةٍ فليبتعد عنه "(٢).

وبصفةٍ عامةٍ يجب أن تتناسب عناصر الصراع مع الأطفال ، وأن يتحقق الصراع بأسلوب يتفق مع ميولهم واهتماماتهم ، ومع قدراتهم على الفهم والاستيعاب ؛ حتى يحقق الأهداف المنشودة من وراء توظيفه فى المسرحية.

"وتتضح أهمية الصراع فى أنه يولد الحركة الدرامية ، والحركة بدورها عنصر هام من عناصر المسرحية ، وهي أما أن تكون ذهنيةً أو عضويةً مجسمةً."(٣)

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص٣٢.
(٢) أحمد نجيب (أدب الأطفال علم وفن) ، مرجع سابق ، ص٩٣.
(٣) المرجع السابق ، ص٩٢.

"فالبناء الدرامي لمسرح الطفل لا يكمل بدون أن يعكس لنا شخصيات المسرحية الناس وهم مضطربون فى خضم الحياة ... والناس فى صراع ونضال وحركةٍ مستمرةٍ".(١)

خلاصة لما سبق تري الباحثة أن الصراع المسرحي هو الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية ، وتتصارع فيما بينها حول هذه القضية فقد تتفق أو قد تختلف ، لكن فى النهاية لابد أن تكون الغلبة لأحدى هذه الشخصيات.

رابعاً : الحبكة " Plot "

"الحبكة أو العقدة هي الإطار أو الخط الأساسي الذى يربط المواقف والأحداث فى نسق متتابع بطريقة أو بأخرى ، بصرف النظر عما إذا كانت بسيطةً أو معقدةً مركبةً. وعلى هذا النسق ينهض البناء الدرامي سواء فى المسرحية أو الراوية ، وبدون الحبكة لا يمكن إدارة الصراع بين الشخصيات ؛ لأن كل الأحداث والمواقف ستتناثر وبالتالي ستفقد معناها ووظيفتها ، وفي النهاية يستحيل الشكل الفني أو الوحدة العضوية أو الأثر الكلي . وقد اعتبر "أرسطو " الحبكة فى كتابه فن الشعر بمثابة الضرورة الأولي التي يشترط وجودها فى كل من الدراما والملحمة".(٢)

---

(١) محمد فوزي مصطفي (د) : دراسات فى مسرح الطفل (تنظيراً وتطبيقاً) ، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ، ٢٠١٣ ، ص٥٣.

(٢) نبيل راغب(د):موسوعة الإبداع الأدبي، المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٢٠

ويري "شكرى عبدالوهاب " أن الحبكة هي الهيكل القصصي للأحداث المسرحية أي تسلسل وترتيب وتتابع للحوادث وانتقائها. والأحداث عادةً ما تكون لها بداية ووسط ونهاية، هذه الأحداث تنفجر وتنطلق من أي مؤثر ، وتؤدي إلى نتيجة فى القصة ، ويكون ذلك مترتبًا على الصراع الوجداني بين الشخصيات ، أو بتأثير الأحداث الخارجية على إرادة الشخصيات".(١)

"إذن الحبكة هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل ، وهي خط تطور القصة ، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها."(٢)

بناءً على ما سبق يتضح أن الحبكة هي الربط بين أحداث المسرحية ارتباطًا وثيقًا ومنطقيًا بحيث تبدو وكأنها حدث واحد ، مما يجعل المسرحية فى النهاية تبدو كوحدةٍ متماسكةٍ ذات دلالةٍ ، فهي التي تحدد بداية النص المسرحي ونهايته، لذا تعتبر الخط الذى يحكم نسيج المسرحية وبنائها معًا.

"أما عن عناصر الحبكة فهي تتكون من بداية تعرض من خلالها الخيوط التي تفترض وقوع أحداث تالية ، ثم وسط يستمد طاقته من الأحداث السابقة ، ويدفع بأحداثٍ جديدةٍ إلى الساحة، ثم نهاية تتجمع فيها كل الأحداث السالفة وتنصهر فى بوتقة نهائية ، ولا تحتمل أية أحداثٍ أو

---

(١) شكري عبدالوهاب (د) : مرجع سابق ، ص٤٧.
(٢) عادل النادى (د) : مرجع سابق ، ص٥٦.

مواقف تاليةٍ ، ومن هنا كانت وحدة الحبكة نتيجة للعلاقات الضرورية والنظام الحتمي بين الأحداث والمواقف والشخصيات بصفةٍ عامةٍ ، وليست مرتهنةً بشخصيةٍ واحدةٍ مهما كانت محوريةً أو رئيسيةً ، أو بموقفٍ معينٍ مهما كان حيويًا أو ضروريًا."(١).

"وتقول " فاطمة يوسف " مختصرة لما سبق أن الحبكة هي إحكام بناء العمل الدرامي بطريقةٍ منطقيةٍ مقنعةٍ فى ثلاث مراحل :

المقدمة وهي تمهيد قصير للفكرة ، ثم مدخل تتابع بعده الأحداث لتشد إليها المتلقي حتى تصل إلى العقدة فى أشد المواقف تعقيدًا وإثارة فى عملية البناء ، ثم تبدأ الأمور تتكشف حتى تصل إلى الحل وفقًا للنهاية الحتمية.(٢)"

وبناءً على ذلك ينبغي على الكاتب لكي يبنى حبكةً جيدةً أن يرسم تصميمًا هيكليًا واضحًا لقصة المسرحية ، حيث ينظم الحوادث والشخصيات معتمدًا على المقدمة والعقدة والحل ، وترابط الحوادث والشخصيات معتمدًا على الحبكة الجيدة ، التي تنتج من خلال ترتيب أجزاء المسرحية فى شكل مترابط ومنطقي بحيث يعطينا فى النهاية البناء العام للمسرحية.

"وحتى تكون الحبكة جيدة لابد من أن تتوافر فيها بعض الشروط أهمها:

١- الوضوح الشديد حتى يمكن للمشاهد متابعتها وملاحقة أحداثها.
٢- البساطة والسهولة ، بمعنى عدم اشتمالها على أحداث جانبية،

---

(١) نبيل راغب (د) : (أصول الحبكة الدرامية والروائية) ، مجلة فكر وإبداع ، العدد (٢) مايو ، ١٩٩٩، ص١١٦.
(٢) فاطمة يوسف (د) : أطفالنا والدراما المسرحية ، مرجع سابق ، ص١٧٩.

أو فرعية تعقد الاكتشاف.

٣- التدفق أي التتابع السريع للمواقف والأحداث.

٤- تماسك البناء أي تسلسل الأحداث واحدً تلو الأخر تسلسلاً منطقيًا ومعقولاً.

٥- الحتمية.(١)

"والحبكات المسرحية أنواع منها التي تُبنى بناءً محكمًا ، ومنها المفكك والبسيط ، ومنها المعقد".(٢) "وقد تتضمن كثير من المسرحيات حبكةً رئيسيةً وحبكةً أو أكثر ثانويةٍ ، وقد تكون هذه الحبكة الفرعية متمشيةً فى طبيعتها مع الحبكة الرئيسية ، أو مناقضةً لها لكن تظل مهمة الحبكة الثانوية تعميق الإدراك للحبكة الرئيسية وتأكيد التأثير العام".(٣)

" ولكن الحبكة فى مسرحية الأطفال يجب أن تتضمن قصةً ملائمةً موزعةً فى سلسلةٍ من الأحداث المتطورة على أساس سببى معقول ، ويجب أن تتطور فى بساطةٍ وسهولةٍ متجنبةً التعقيدات الكبيرة المسموح بها فى مسرحيات الكبار ، مع تجنب الحبكات الثانوية التي يمكن أن تعرقل أو تعيق الحبكة الأساسية عن التطور والنمو".(٤)

إذن يجب أن نراعي البساطة فى تنظيم أحداث المسرحية ، وأن تكون

---

(١) شكري عبدالوهاب (د) : مرجع سابق ، ص٥٢.

(٢) عادل النادي (د) : مرجع سابق ، ص٥٦.

(٣) على خليفة (د) : مسرح الطفل (البناء والرؤية) ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ٢٠١٣ ، صـ٥١.

(٤) فوزي عيسي (د) : مسرح الطفل ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٨ ، ص١٠٦.

الحبكة واضحةً ومباشرةً مع التركيز على الحدث الرئيسي حتى يستطيع الطفل استيعابها وتفهم مغزاها بسهولة.

" كما إن إحكام العقدة فى مسرح الأطفال يتحقق عندما تتوافر للمسرحية وحدة عضوية تجعل منها بناءً محكماً أو كائنًا متناسق الأجزاء .. وينبغي أن تكون العقدة فى مستوى فهم الأطفال وإدراكهم العقلي ، وأن تدخل المسرحية فى العقدة على الفور .. كما ينبغي أن تتجه المسرحية للذروة مباشرة"(١).

" لذلك لا يجب أن تتضمن مسرحيات الأطفال عقدةً ثانويةً جوار العقدة الرئيسية ، وإلا اختلط الأمر على الأطفال ، وفقدوا القدرة على التمييز بين الحقيقتين ".(٢)

من خلال ما تم عرضة يتضح أن الحبكة ذات أهميةٍ كبيرةٍ فى المسرح بشكلٍ عامٍ ومسرح الطفل بشكلٍ خاصٍ ، فهي جوهر النص الدرامي لذا يجب التعامل معها بحذرٍ شديدٍ فى مسرح الطفل ؛ حتى يستطيع الطفل أن يدرك التسلسل المنطقي للأحداث بوضوحٍ دون غموضٍ يصرفه عن متابعة القضية ، أو الموضوع الذي يطرحه العمل المسرحي.

خامساً : الحواراللغة Dialogue and Diction

" الحوار هو أداة المسرحية فهو الذى يعرض الحوادث ، ويخلق

---

(١) محمد فوزى مصطفي (د) : دراسات فى مسرح الطفل ، مرجع سابق ، ص٥٧.

(٢) يعقوب الشارونى : فن كتابة المسرح للطفل ، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل ديسمبر ١٩٧٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص١٤٠.

الأشخاص ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها".(١)

" وإذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل ، وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف فى (الرواية) فى سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات".(٢)

ومن هنا يتضح أن الحوار هو الوسيط الوحيد للتعبير فى المسرحية ، فمن خلاله تعبر الشخصيات عن نفسها وعن الحدث المسرحي ، بل يمثل أداة التواصل والتفاعل بين شخصيات المسرحية ، فهو الذى يدير العمل المسرحي من البداية إلى النهاية.

وهذا ما يؤكده " نبيل راغب " فى قوله إن " الحوار هو الذى يخلق المواقف ويطور الشخصيات، ويحدد مسار الأحداث، ويرتفع بها إلى ذروة التعقيد ،ويهبط معها حتى النهاية".(٣)

كما يؤكد "ريتشاردسون" على أن "الحوار هو عصب الكتابة المسرحية فهو الموضح لمواقف وآراء وسلوكيات الشخصيات فى صراعها الدرامى مع بعضها البعض ، وبالتالى فهو المصعد لتنامى الحدث المسرحى، والمفضى فى النهاية إلى نقل الرسالة التى يهدف الكاتب إلى نقلها لجمهوره" (٤)

---

(١) توفيق الحكيم : فن الأدب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص١٤٠.

(٢) عبدالقادر القط (د) فن المسرحية ، مرجع سابق ، ص٢٧.

(٣) نبيل راغب (د) : دليل الناقد الأدبي ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص٩٢.

(4) Richardson, J. M. (2012). The Blue Glow from the Back Row: Live Theater and the Wireless Teen. English Journal, 102(1), 88-91.

"ويعتبر الحوار أوضح جزءٍ فى العمل الدرامي ،وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، ويعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف عن الأحداث المقبلة والجارية فى مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها ؛ فالحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معني يكشف عن حقيقةٍ معينةٍ ، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرًا دقيقًا لا مبالغة أو افتعال فيه ، لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقيين".(١)

يلاحظ من التعريف السابق أن من مهام الحوار الكشف عن الأحداث الحاضرة والمستقبلية ودفعها للتطور ، لكن فى الحقيقة لا تقتصر مهمة الحوار على ذلك بل تمتد لتشمل التركيز على أحداث وقعت فى الماضي ويقول "رشاد رشدى" فى ذلك " إن الحوار الدرامي ليس مجرد محادثةً ،ولكنه يرتبط بحدث متطور له معني ، فالحوار يكشف عن الشخصيات فى الحاضر ، وقد يعطينا جانبًا من الماضي ، ولكنه يتجه أساسًا إلى المستقبل، فالحوار لابد وأن يؤدى دائمًا إلى مزيد من التطور فى الحدث".(٢)

"ويعد الحوار وسيلة اتصالٍ بين الممثلين ، كما هو فى ذات الوقت وسيلتهم في الاتصال بالجماهير ، والحوار يتركب من كلمات ومقاطع وعبارات يضعها المؤلف ويُحملها أفكاره وآراءه وكل ما يريد توصيله لجماهيره".(٣)

---

(١) عادل النادى (د) : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مرجع سابق ،ص٢٤.

(٢) رشاد رشدى (د) : فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص٥٠.

(٣) شكرى عبدالوهاب (د) : مرجع سابق ، ص٩٦.

"يمثل حوار المسرحية ركنًا هامًا من دعائم العمل الفني ، فالحوار ما هو إلا نسيج المسرحية الذي يضفي عليها قيمتها الأدبية ولا يتجلي الحوار المسرحي بكامل صورته عند قراءته ، ولكن حينما يشاهد على المسرح حيًا نابضًا جياشًا بالحركة على ألسنة الممثلين مصحوبًا بحركاتهم ونبرات صوتهم".[1]

ومن هنا تري الباحثة أن الحوار يعطي المسرحية كنصٍ أهميةً من الناحية الأدبية والجمالية، ولكن ترجع أهمية الحوار بوجه عام فى كونه يعطينا الأحاسيس والمشاعر التي تمر بها الشخصيات عندما يتحول نص المسرحية إلى دراما ما تمثيلية على خشبة المسرح فتكشف لنا عن الحقائق والمعاني والأفكار التي يؤمن بها الكاتب ويبغي توصيلها للجماهير.

وتكمن الوظائف الأساسية للحوار التي أوردها "عادل النادي" فى كتابة مدخل إلى فن كتابة الدراما فى الآتي :

١- التعريف بالشخصيات.
٢- التعبير عن الأفكار.
٣- تطوير الأحداث.
٤- مساعدة الحوار على إخراج المسرحية[2].

- " هذا وهناك ثلاثة أنواع للحوار المسرحي :

---

(١) عواطف إبراهيم (د) ، هدى محمد قناوى (د) : مرجع سابق ، ص٣٥.
(٢) عادل النادى (د) : مرجع سابق ص٣٠

أ - حوار بيني ويمثله ذلك الحديث المتواصل بين شخصيات المسرحية، مساراً بالأحداث والمواقف (الديالوج المسرحى) .

ب - نجوى النفس ويمثله حديث الشخصية لذاتها ، حيث تبدأ فى الكشف عن مشاعرها وأفكارها الداخلية وكأنها تفكر بصوت عال (المونولوج الداخلى) .

جـ - حوار متمثل فى حديث الشخصيات لذاتها أو لشخصية أخرى ، فى وجود آخرين يستمعون للحديث"(المونولوج المسرحى) .(١)

والحوار فى مسرح الكبار يختلف عن مستوى الحوار فى مسرح الطفل، فقد يطول الحوار فى مسرح الكبار ، وقد تتحدث الشخصيات بجمل وعبارات ذات مستوى عالٍ من الصعب أن يدركها الأطفال ، "لذا يفضل فى مسرح الطفل أن يراعى المؤلف مستوى لغة الحوار القادر على خلق حالات من الانسجام والتقارب بين الطفل وبين الشخصية. فقد ركز أرسطو حين تحدث عن الحوار على خاصية التكثيف ويعني بها أن يقتصد المؤلف فى طول الجمل ، وأن يكثف المعاني التي يود أن يطرحها مما يجعل الحوار مكثفًا مركزًا يحقق غايته دون إطالة ، وهذا ما يفضل أن يراعيه مؤلف مسرح الطفل أن يكون الحوار قصيرًا وجمله مركزه وعباراته دقيقة مما يحقق الاستمتاع للأطفال ويباعد بينهم وبين أن يصبهم الملل من جراء سيطرة الكلام على المسرحية".(٢)

---

(١) إيمان العربي النقيب : القيم التربوية ، مرجع سابق ص١٠٨.
(٢) أحمد صقر (د) : مسرح الأطفال ، مرجع سابق ، ص١٥٥.

"وبصفةٍ عامةٍ هناك بعض الخصائص التي يجب توافرها فى حوار مسرحيات الأطفال:

١- صدقه فى التعبير عن طبائع الناس الذين يعيشون على المسرح أثناء عرض المسرحية.
٢- مساعدة المتفرجين على معرفة شخصية صاحبه ، بما يضيفه من جديد إلى معارف المتفرجين عن المتحدث أو من معه أو كليهما معاً.
٣- اتجاهه إلى غاية ، بمعنى أن يسير حوار كل حدث متقدمًا نحو عقدة المسرحية.
٤- وصله بين الماضي والحاضر والمستقبل فى المسرحية بحيث يكون بين كل فقرة وكل جملة بداية وعقدة ونهاية.
٥- تلونه طبقاً لتباين شخصيات المسرحية ؛ لأن حديث كل شخصية ذاتي، يختلف عن كل حديث يتبع شخصيةً أخرى".[١]

ويشير "إبراهيم حمادة " إلى أن بناء اللغة الدرامية يحتاج إلى كفاءةٍ خاصةٍ، فحوار المسرحية ينبغي أن يكون متدفقًا وموحيًا وقادرًا بشكلٍ يبين ملامح كل شخصيةٍ وأخرى على دفع فعل المسرحية إلى التطور".[٢]

لذا يصاغ الحوار غالبًا حسب أسلوب كل كاتب ومنهجه المسرحي ،

---

(١) عواطف إبراهيم محمد (د) ، وهدى قناوى : مرجع سابق ص٣٦.
(٢) إبراهيم حمادة(د):هوامش فى النقد والدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٨ ص٤٧.

وتبعاً لنوعية المتلقي، فإذا كنا بصدد صياغة حوار موجه للطفل ، فنحن بحاجة لنوع من اللغة يرتبط بمدي مناسبتها لمستويات الأطفال ، وفي إطار يلائم قدراتهم اللغوية.

" فكلما كانت اللغة بسيطةً وسهلةً اقتربت من الأطفال ، وتمكنوا من فهمها وازداد اكتسابهم للعادات والقيم بالحصول على معان جديدة وخبرات جديدة ، وهنا قد ينجح المؤلف فى تمييز لغته بالبساطة ، وقصر الجمل والكلمات ذات الإيحاءات الدرامية ، فالكلمة فى باطنها عوالم جديدة ، ومن هنا يكمن خطر اللفظ الذى يتناوله المؤلف ، ويكون أكثر استجابةً لدي جمهوره حتى يحقق وظيفته الدرامية".(١)

وقد اختلف البعض حول اللغة التي تناسب مسرحيات الأطفال ، هل تكتب باللغة الفصحى؟ أم باللغة العامية ؟ حيث رأي البعض أن " استخدام اللغة الفصحى فى مسرح الطفل أمر مطلوب لإحداث التقارب بين الأطفال وبين لغتنا الأم ، بل وبين أبناء وطننا العربي الواحد". (٢) ، ولكن يرى البعض الأخر " إذا كان العمل المسرحي يقدم لصغار الأطفال ، فيفضل أن نقدمها باللغة العامية مع تطعيمها بألفاظ باللغة العربية الفصحى لإثراء القاموس اللغوى للطفل ، أما بالنسبة لكبار الأطفال فيجب أن تكون الصياغة باللغة العربية الفصحى البسيطة المناسبة لإدراك الأطفال".(٣)

---

(١) فاطمة يوسف (د) : دراما الطفل (أطفالنا والدراما المسرحية) مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ٢٠٠٦، ص٢٥٠

(٢) أحمد صقر (د) : مسرح الأطفال ، مرجع سابق ص١٥٥.

(٣) كمال الدين حسين (د) : المسرح التعليمي بين المصطلح والتطبيق ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ٢٠٠٥ ، ص١٣٠.

وفى الحقيقية الأمر لا يتعلق هنا بتفضيل اللغة الفصحى على اللغة العامية ، وإنما يتعلق بتقدير المؤلف نفسه واقتناعه بأن أحدهما أكثر قدرة على التعبير عن طبيعة الموضوع والشخصيات داخل عمله المسرحي " فبعض المسرحيات رغم أنها مكتوبة باللغة العامية تستطيع أن تصور من خلجات النفس والفكر ما لا تقوى عليه مسرحيات أخري مكتوبة باللغة الفصحي على أن المسألة ليست مسألة عامية أو فصحي ... فقد يقول البعض إنها مسألة لغة المسرح.(١)

ومن هنا فإن " اللغة فى مسرح الطفل يجب أن تكون بصفةٍ عامةٍ هي لغة الحياة اليومية القائمة على ألفاظ وتراكيب مألوفة فى قواميس الأطفال ، مع تطعميها كلما أمكن ذلك بألفاظ وأساليب من الفصحى المبسطة التي تيسر على الطفل فهمها دون مشقة".(٢)

ومن خلال ما سبق تري الباحثة أنه ينبغي على الكاتب المسرحي عند كتابة مسرحية موجهة للأطفال ، أن يسعي لتحقيق شيئين : أولهما الدقة فى اختيار اللغة المسرحية الملائمة للطفل والتي تناسب قدراته وإمكانياته ، وثانيهماً ضرورة أن تتماشي اللغة مع طبيعة موضوع المسرحية وتسعي لتحقيق الغرض (الرسالة) المطلوب من النص ، وأن يراعي فى ذلك تقديمها فى قالبٍ إيقاعيٍ محببٍ للأطفال سواء كانت شعرًا أو نثرًا ، فصحي أو عامية.

" حيث أنه يمكننا أن نقدم مسرحيات الأطفال فى قوالب شعرية مثلما

---

(١) رشاد رشدى (د) : نظرية الدراما ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص٦٥.

(٢) هادى نعمان الهيتي : أدب الأطفال ، مرجع سابق ، ص٣٢٠.

نقدمها فى قوالب نثرية فالأطفال يستمتعون بالمسرح الشعري الغنائي خاصة عند تقديمه من خلال الدمى والعرائس ، فإيقاع الشعر ونظم الجمل فى وحدات متكاملة يستهوى الطفل ويستحوذ على انتباهه".[1]

ومن ثم فإن هناك اختلافًا بسيطًا فيما بين المسرحيات الموجهة للطفل والأخرى الموجهة للكبار ، يدور حول ما يلى :

١- بساطة الموضوع الموجه للطفل.

٢- سلاسة اللغة الحوارية فى مسرح الطفل.

٣- توجه الحدث الدرامى مباشرة نحو هدف المسرحية دون تعقيد.

٤- أن يتضمن عددًا قليلاً من الشخصيات لتجسيد الفكرة وتوضيحها.

٥- أن يكون النص المسرحى مناسبًا لسن الطفل من حيث الشكل والمضمون.

لذلك لابد من الانتباه إلى أن هناك ثمة مستويات جمالية ومعرفية موجهة لمسرح الطفل وفقًا للمراحل العمرية التى يمر بها الطفل.

---

(١) إيمان العربي النقيب : القيم التربوية ، مرجع سابق ، ص١٠٩

المبحث الثالث

الجمهور المستهدف : الأطفال

الجمهور المستهدف : الأطفال

إن علماء الاجتماع وعلم النفس والتربية قد حددوا مراحل عديدة لنمو الطفل واحتياجاته المعرفية ، تمتاز كل منها بمجموعةٍ من الخصائص النفسية والعقلية والوجدانية ، لذلك يجب على الكاتب المسرحى أن يضع هذه الخصائص فى الاعتبار عند كتابة المسرحية؛ حتى يأتى المضمون ملائمًا للمرحلة العمرية التى سُتقدم له.

وبناءً على ذلك " تقسم الطفولة إلى مراحل ، تتلاءم مع ما يقدم للأطفال من أدب كالتالى:

١- مرحلة الواقعية والخيال المحدود (٣ – ٥ سنوات).
٢- مرحلة الخيال المنطلق (٦ – ٨ سنوات).
٣- مرحلة البطولة (٩ – ١٢) سنة تقريبًا).
٤- مرحلة المثالية (١٢ – ١٨ سنة تقريبًا)"[(١)]

وعلى هذا تستعرض الباحثة أهم الخصائص التى تميز كل مرحلة من المراحل العمرية السابقة ، وما يجب أن يقدم لهذه المراحل.

١- مرحلة الواقعية والخيال المحدود (من ٣ : ٥ سنوات)

" تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم من ثلاث إلى خمس سنوات ، وهذه المرحلة تقابل مرحلة ما قبل المدرسة، فالطفل مازال يعيش فى بيئة اجتماعية محدودة لا تتعدى الأهل والأقارب وبعض الجيران

---

(١) محمد فوزى مصطفى (د) : دراسات فى مسرح الطفل ، مرجع سابق ، ص١٥.

والأصدقاء والدمى التى يلهو بها ، وبعض الأشياء التى يتعامل معها فى المنزل أو الشارع."(١)

ومن أهم سمات الطفل فى هذه المرحلة " أن خياله يكون حادًا ، وإن كان محدودًا بما فى بيئته المحيطة به ، وقوة الخيال هذه تجعله يتخيل الكرسي قطارًا ، والعصا حيوانًا ، والوسادة كائنًا حيًا يتبادل معه الأحاديث ، وهذا النوع من (خيال التوهم) هو الذى يجعل الطفل فى هذه المرحلة يتقبل بشغف القصص والتمثيليات التى تتكلم فيها الحيوانات والطيور ، ويتحدث فيها الجماد ... بالإضافة إلى شغفه بالقصص الخرافية والخيالية ، كما يغلب عليه لونان من ألوان التفكير هما:

<u>أ – التفكير الحسي :</u> أو التفكير المتعلق بأشياء محسوسة ملموسة.

<u>ب- التفكير بالصور :</u> أى التفكير الذى يستعين بالصور الحسية المختلفة.

فهو لم يرتفع بعد إلى مستوى التفكير المعنوى المجرد ، بالإضافة إلى عدم إدراكه لمعنى التسلسل الزمنى التاريخي."(٢)

إذن الخيال يلعب دوراً هامًا عند الطفل فى هذه المرحلة ، إذ يمتاز لعب الطفل بالإيهام المعتمد على التخيل ، الذى يلجأ فيه للتفكير التخيلى وليس المنطقى ، حيث يستخدم الطفل خياله للتعامل مع مكونات عالمه الخاص (كالألعاب والأدوات).

---

(١) محمود حسن إسماعيل : المرجع فى أدب الأطفال ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ٢٠٠٤ ، ص٢٤٧.

(٢) أحمد نجيب : (أدب الأطفال علم وفن) ، مرجع سابق ص٣٩.

وقد أطلق " هادى نعمان الهيتى " على " هذه المرحلة من مراحل نمو الأطفال مرحلة (اللعب)، حيث يكون الطفل كثير الحركة والنشاط ، وهو يجرى وراء كل شيء ، ويلعب بكل شيء، ويذكر أيضًا أن الطفل فى هذه المرحلة شديد الميل إلى المحاكاة والتقليد والتمثيل ، فيمثل القصص التى يسمعها ، ويمثل فى محاكاته كل ما يرى ويسمع".(١)

لذلك تتضمن " ألوان الأدب التى تقدم للأطفال هذه المرحلة صورًا ومواقف معبرة عن أعمال وأفعال تمارس فى بيئتهم ، أو مناشط قاموا بها بأنفسهم ، ويمكن أن يتخلل موضوع القصة أغانى بسيطة معبرة تعتمد على جملة أو جملتين موسيقيتين "(٢)

يضاف إلى هذا إن " الطفل فى هذه المرحلة لا يستطيع أن يستوعب مسرحيةً بشريةً ؛ لأن إدراكه لم يبلغ النضج الكافى لمتابعة مسرحية حوارية ، ولما للطفل من قدرةٍ حركيةٍ عاليةٍ فى هذه المرحلة تجعله يتنقل كثيرًا ، فيحول ذلك دون استمرارية المتابعة ، بينما يمكنه متابعة مسرحية عرائس ، تدور فى عالم الحيوانات والطيور فى أشكال جذابة، قليلة الحوار، وتعتمد على الحركة اعتمادًا أساسيًا ، وتقدم فى نطاق زمنى تحتمله قدرة الطفل فى هذه المرحلة على التركيز (١٥ – ٢٠ دقيقة)."(٣)

---

(١) هادى نعمان الهيتى : أدب الأطفال ، مرجع سابق ص٢٣.
(٢)عواطف إبراهيم (د) ، هدى قناوى (د) : مرجع سابق ص٤٠.
(٣) عبدالرؤوف أبو السعد : الطفل وعالمه المسرحى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص١١٨.

ومن هنا يتضح أن الأطفال فى هذه المرحلة لا يستجيبون للقصص الخيالية ، بل يميلون للقصص الواقعية الممزوجةٍ بشئ من الخيال والتى تكون غالبًا من الحيوانات والجمادات الناطقة ؛ وذلك لأن الطفل لديه ما يشبع احتياجاته فى لعبة الايهامى وخياله التوهمي.

وبصفة عامة هناك " مجموعة من الخصائص التى تتسم بها المسرحية المقدمة للأطفال أقل من ست سنوات وتتلخص فى الآتي :

١- تعتمد أساسًا على الحركة أكثر منها على الكلام والنصوص اللغوية.
٢- تجرى فى عالم الحيوان والطيور.
٣- تستخدم العرائس.
٤- تستخدم الرسوم المتحركة والكرتون.
٥- أن تكون بسيطة واضحة تعتمد على محسوسات.
٦- أن تكون مشوقة بالقدر الكافي.
٧- فيها نوع من الإبهار فى الألوان والإضاءة والأشكال الجذابة.
٨- تعتمد المسرحية على بعض المدركات الحسية المختلفة". [١]

وعلى أية حال يجب أن نحرص على إشباع رغبة الطفل ، ومسايرة خصائص مرحلة نموه، فإنه من الضرورى ألا نغرق فى الخيال والإيهام ، بل يجب أن نربط قصص الطفل بالحياة والواقع حتى لا نفسد عليه استمتاعه بخيال الطفولة.

---

(١) شيرين جلال محمد الطنطاوى : القيم الفنية فى مسرحيات الأطفال (دراسة تحليلية) مرجع سابق ص٦٤.

٢- مرحلة الخيال المنطلق : (من ٦ : ٨ سنوات)

"تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ست إلى ثماني سنوات ، وفى تلك المرحلة يدخل الطفل المدرسة ، وتنمو لديه القدرة على التعبير اللغوى، وتتطور قدرته على القراءة، ويصل إلى مرحلة القراءة الفعلية والتى تعتمد على التفكير والحركة."(١)

وفى هذه المرحلة " تتسع دائرة اتصالات الطفل بالعالم الخارجى أو بموضوعات العالم الخارجى أو بالناحية المعنوية فيه كالتقاليد والعرف والدين ، وهذا التنوع فى اتصالات الطفل يساعده على عدم تركيز انفعالاته على أمرٍ واحدٍ بل يوزعها على مختلف ما يحيط به بناءً على ما تثيره هذه الموضوعات فى نفسه ، وهذا التوزيع يضفى عليه شيئًا من الاستقرار الانفعالي ، فانفعالات الطفل لم تعد مركزه حول أفرادٍ معينين بل حول جماعاتٍ منظمةٍ (الصحبة والرفاق والجيرة)."(٢)

ومن هنا يبدأ الطفل فى الانتقال إلى مرحلةٍ جديدةٍ ، حيث " يتحول الطفل من مرحلة الخيال المحدود ببيئته إلى الواقعية فى خيالاته غير المحدودة ، متجاوزًا اللون الإيهامى إلى اللون الإبداعى أو التركيبى الموجه إلى غاية عملية ، فهو بعد أن مر بتجاربٍ عديدةٍ فى واقعه المحدود وتخطى ذلك إلى عوالم أخرى فإنه يرسم لها فى ذهنه كثيرًا من الصور".(٣)

---

(١) المرجع السابق ، ص٦٤.
(٢) عواطف إبراهيم (د) ، هدى قناوى (د) : مرجع سابق ، ص٤٤.
(٣) هادى نعمان الهيتى ، أدب الأطفال ، مرجع سابق ، ص٣٢.

ويتأكد هذا أكثر فى قول " أحمد نجيب" إن " الطفل فى هذه المرحلة يكون قد ألم بكثير من الخبرات المتعلقة ببيئته المحدودة ، وبدأ يتطلع بخياله إلى عوالم أخرى تعيش فيها الجنيات العجيبة والحوريات الجميلة ، والملائكة والعمالقة والأقزام فى بلاد السحر والأعاجيب ومن هذه القصص كثير من أساطير الشعوب ، وقصص ألف ليله وليلة ، فهذه القصص الخيالية الشائقة تهيئ للأطفال قدرًا كبيرًا من المتعه."(١)

ويعنى ذلك أن الطفل قد تجاوز مرحلة " الخيال التوهمى المحدود " إلى مرحلة أخرى إبداعية وهى مرحلة " الخيال الحر " ، حيث أن الطفل فيها يشده خياله للتطلع إلى آفاق بعيدة عن محيطه وعالمه إذ يتخيل أشياء غير مألوفة فى بيئته ، ويتخيل فيما وراء الظواهر الطبيعية والواقعية التى ألم بها فى عالمه ؛ لهذا ينجذب إلى تلك القصص الخرافية.

ويتميز " الأطفال فى هذه الفترة بأنهم شديدو الفاعلية والنشاط ، لذا يُطلق على هذه المرحلة اسم (مرحلة التبذير الحركى) ، وليس هذا فقط بل هم يتشبهون بالمغامرين والأبطال، لذا ينجذبون إلى قصص المغامرات الخيالية ، وهذا يستوجب أن تراعى فى مثل هذه المغامرات أن تسير الحوادث وفق عامل السببية قدر الإمكان ؛ حتى لا تبدو الحياة أمام الأطفال وكأنها مجموعة من المقالب والافخاخ ."(٢)

---

(١) أحمد نجيب : أدب الأطفال ، علم وفن ، مرجع سابق ، ص٤٠ .
(٢) هادى نعمان الهيتى : أدب الأطفال ، مرجع سابق ، ص٣٨.

وبالإضافة لذلك يستطيع طفل هذه المرحلة " أن يركز أكثر ، وأن يسيطر على انتباهه لمشاهدة مسرحيةٍ خياليةٍ ، وقد تدور حول الرعب والقسوة وذلك فى مدةٍ تتراوح بين (٢٥ق – ٤٠ق) كما أن بإمكانه أن يركز لمدة أطول على أحداثٍ أكثر تركيبًا وتعقيدًا إذا تضمن العمل عناصر مشوقَة تتميز بالتركيب البسيط والحلول السهلة الجميلة والمثيرة ، ولهذا فإن باستطاعة هؤلاء الأطفال أن يستنبطوا مما يعرض أمامهم القيمة الفنية والخلقية والتوجه الايجابي الذى يبثه كل من الكاتب والمخرج"(١)

وفيما يلى"أهم مواصفات المسرحية المقدمة للأطفال فى هذه المرحلة:

١- أن تكون خيالية.
٢- أن تتضمن العرائس أو المسرح البشرى.
٣- مستمدة من البيئة الاجتماعية.
٤- تشتمل على نوع من التوجيه التربوى والاجتماعى الذى يؤكد القيم الاجتماعية بطريقة غير مباشرة.
٥- تحتوى على نوع من المغامرات.
٦- تحتوى على أسلوبٍ واضحٍ وفكرةٍ بسيطةٍ. "(٢)

٣- مرحلة البطولة (من ٩-١٢ سنة) :

"وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين تسعة إلى اثنتى عشرة

---

(١) عبدالرؤوف ابو السعد : الطفل وعالمه المسرحى ، مرجع سابق ، ص١٢٢.
(٢) نجلاء محمد على أحمد (د) : دراما ومسرح الطفل ، مرجع سابق ، ص٦٩.

سنة، ويبدأ الطفل فى هذه المرحلة الانتقال من عالم الخيال إلى عالم الواقع ، ويتعلم المهارات اللازمة لشئون الحياة ، ويتقدم من المفاهيم البسيطة إلى المفاهيم المعقدة ، ومن التمركز حول الذات إلى المفاهيم الموضوعية ، ويُكون المعايير الخلقية والقيمية ، فيصبح الطفل أكثر استعدادًا لتحمل المسئولية ، ويميل إلى الأعمال التى تظهر فيها المنافسة والشجاعة وروح المغامرة والتمثيل."(١)

وبالإضافة إلى ذلك " تنمو قدرة الطفل على التفكير ، وتزيد قدرته على الانتباه إلى عدد محدود من الموضوعات على شرط أن تكون الموضوعات منظمة تنظيمًا خاصًا بحيث تكون كلاً واحداً عندما تعرض عليه."(٢)

وتتميز هذه المرحلة بأن " الأطفال ينتقلون من مرحلة القصص الخيالية والحكايات الخرافية إلى مرحلة القصص التى هى أقرب إلى الواقع ، وهذا يتفق مع تقدمهم فى السن ، وزيادة إدراكهم للأمور الواقعية."(٣) ومن هنا فإن القصص التى تجذب الأطفال فى هذه المرحلة هى " قصص الشجاعة والمخاطرة والعنف والقصص البوليسية والمغامرات وقصص الرحالة والمكتشفين سواء كانت حقيقةً أم خياليةً ، كما تستهويهم القصص الهزلية المصورة، وكذلك مشاهدة الأفلام السينمائية والعروض

---

(١) محمد حامد أبو الخير : مسرح الطفل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص٢٠.
(٢) عواطف إبراهيم (د) ، هدى قناوى (د) : مرجع سابق ، ص٤٦.
(٣) أحمد نجيب : أدب الأطفال علم وفن ، ص٤١.

المسرحية ، وقراءة المجلات". [1]

ويتضح مما سبق أن الطفل فى هذه المرحلة لديه من القدرات ما يُمكنه من تقبل كل ألوان الأدب والفن والاستمتاع بها.

ولهذا يرى " هادى نعمان الهيتى " " أن الأطفال فى هذه السن أكثر صلاحيةً واستعدادًا لمشاهدة المسرح كوسيلةٍ تعبيرٍ فنيةٍ فيمكنهم متابعة العقد المسرحية الأكثر تركيبًا ، والحوادث الأكثر تشابكًا ، وتتحقق إلى حد ما رؤية واضحة لما يحدث على المسرح"[2].

لكن فى الحقيقة هناك اختلاف بين البنين والبنات فى أنواع المسرحيات التى تناسب كل منهم ، إذ أن " اهتمام الأولاد يكون بالمسرحيات التى تتضمن عنصر الغموض والبطولة ، فيثير حماسهم الأبطال الذين يقومون بأعمال جرئيه أو يواجهون الأخطار أو يتجنبوها فى أحرج اللحظات ، ويسعدون بانتصار البطل بينما ينزل العقاب بالشرير.

بينما تفضل البنات فى هذه السن المسرحيات التى تدور حول العواطف الأسرية والفنية ، والتى تدور حول بطلة تحقق ما يحققه الأبطال ، وتستطيع التغلب على العقبات، مع الاكتفاء بقليلٍ من المواقف المثيرة". [3]

"ويمكن تلخيص أهم مواصفات المسرحية المقدمة إلى أطفال هذه المرحلة فى أنها يحسن أن تتضمن :

---

(١) هادى نعمان الهيتى : أدب الأطفال ، مرجع سابق ، ص٤١.
(٢) المرجع السابق ، ونفس الصفحة.
(٣) يعقوب الشارونى : فن كتابة المسرح للطفل ، مرجع سابق ، ص١٣٨.

١- البطولة والشجاعة والمغامرة.
٢- الواقعية.
٣- المعلومات العلمية.
٤- الطابع التربوى والاجتماعى وتأكيد القيم الدينية والأخلاقية والانتماء القومى بأسلوبٍ غير مباشرٍ".(١)

٤- مرحلة المثالية (من ١٢–١٨ سنه) :

" تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين اثنتى عشرة سنة إلى ست عشرة سنة ، وهذه المرحلة مقرونة بفترة المراهقة وإن كان هنا سهولة فى تحديد بداية المراهقة ، وهى عند البلوغ الجنسى للذكر والأنثى ، فإنه من الصعوبة تحديد نهايتها ولكن يمكن أن يقال أن نهايتها هو الوصول إلى النضج فى مظاهر النمو للشخصية الإنسانية فى جوانبها المختلفة".(٢)

ومن المنطق أنه فى بداية هذه الفترة ، " يبدأ الطفل بتجاوز حياة الطفولة، أى أنه ينتقل من مرحلة تتصف بالاستقرار العاطفى النسبى إلى مرحلة دقيقة شديدة الحساسية ، حيث تحصل فيها تغييرات واضحة، يصحبها ظهور القوى الجنسية ،واشتداد الميل الاجتماعى، وتبلور التفكير الاجتماعى والنظريات الفلسفية عن الحياة ".(٣)

---

(١) محمد حامد أبو الخير : مسرح الطفل ، مرجع سابق ، ص٢٠.
(٢) نفس المرجع السابق ، ونفس الصفحة.
(٣) هادى نعمان الهيتى : أدب الطفل ، مرجع سابق ، ص٤٥.

ومن الواضح أن " للمراهقة سماتٍ عامةٍ وهى التدرج من الطفولة إلى الرشد فى كافة مظاهر النمو البدني والجنسى والعقلى والانفعالى ، إذ يدرك الفرد قدراته من خلال الخبرات التى يمر بها نتيجة تفاعله مع الآخرين ، فيعرف حدوده وحدود من سواه ، وتزداد علاقات الفرد الاجتماعية اتساعًا وعمقًا مع المحيط الاجتماعى ، ويبدأ فى اتخاذ مواقف تجاه أشياء فى حياته ، كاختيار نوع التعليم الذى يرغبه ، المهنة، الزواج .... ، ويأخذ الفرد فى تكوين جملة من القيم تجعله قادرًا على العيش فى عالمه ومتطلعًا إلى مستقبل أفضل."(١)

لذلك علينا احترام رغبات الطفل واستقلاليته ، وحاجته للسيطرة على واقعه ، وعلاقاته وروابطه بمجتمعه ، ونضع هذا فى الاعتبار عند تقديم أى عملٍ أدبى للطفل فى هذه المرحلة.

وعمومًا " يستهوي الأطفال فى هذه المرحلة القصص التى تمتزج فيها المغامرة بالعاطفة ، وتقل فيها الواقعية وتزيد فيها المثالية ، لذا سميت هذه الفترة " بالمثالية " ".(٢)

ومن الملاحظ أن أكثر المغامرات التى يتشوق إليها الأطفال فى هذه الفترة هى " التى تقوم ببطولتها شخصيات رومانتيكيه ، وخاصة تلك التى تواجه الصعاب الكبيرة والعوائق المعقدة من أجل الوصول إلى حقيقة من الحقائق ، أو الدفاع عن قضيةٍ عادلةٍ ، ويتشوقون أيضًا إلى

---

(١) محمد حامد أبو الخير : مسرح الطفل ، مرجع سابق ص٢١.
(٢) هادى نعمان الهيتى : أدب الأطفال ، مرجع سابق ، ص٤٨.

القصص البوليسية وقصص الجاسوسية ، أما القصص التى تتناول العلاقات الجنسية فإنها تجذبهم كثيرًا حيث إنهم يشارفون على البلوغ الجنسى".(١)

ومن ثم فإن " أهم المواصفات المسرحية المقدمة إلى أصحاب هذه المرحلة ما يلى :

١ـ تأكيد المثل العليا.

٢ـ أن تكون ذات أهداف تربوية.

٣ـ أن تتضمن معلوماتٍ تاريخيةً ودينيةً وتخاطب العقل."(٢)

وتلك كانت أهم المراحل العمرية التى يمر بها الطفل أثناء نموه الطبيعى ، وأهم ما يميزها من خصائص فسيولوجية ونفسية وانفعالية وأدبية.

وفى الحقيقة أنه رغم " هذا التقسيم لنوعيات المسرحيات حتى تتفق مع مراحل العمر المختلفة ، فقد لوحظ أنه من الصعب بالنسبة لمسرح أطفال ناشئ أن يقدم نوعيات مختلفة من المسرحيات التى تناسب أعمارًا متباينة ، لذلك تلجأ مسارح الأطفال الناشئة إلى تقديم المسرحيات التى تناسب مختلف الأعمار ، وهى مسرحيات تعتمد عادةً على موضوعات قصص الأطفال المشهورة، ذات الجاذبية العالمية لكل الأعمار ، مثل قصة سندريلا".(٣)

وبصفةٍ عامةٍ ترى الباحثة أن المسرحيات يجب أن تتناسب فى الشكل

---

(١) محمود حسن إسماعيل : المرجع فى أدب الأطفال ، مرجع سابق ، ص٢٥٢.
(٢) محمد حامد ابو الخير : مسرح الطفل ، مرجع سابق ص٢١.
(٣) يعقوب الشارونى : فن كتابة المسرح للطفل ، مرجع سابق ، ص١٣٨.

والمضمون مع نمو الأطفال العقلى والاجتماعى والنفسي واللغوى ، بمعنى أن تتلاءم المسرحيات مع حاجات ورغبات وقدرات الأطفال فى كل مرحلةٍ.

وحيث أن الشكل أو البناء الدرامي هو الوعاء الذى يتضمن المحتوى الفكري للكاتب ويحمل رسائله لجمهوره ، ينتقل البحث منطقيًا للخطوة التالية التى تتوقف فيها الباحثة عند البناء الدرامي عند الكاتب ، كى يمكنها فيما بعد استخلاص المضمون المتعلق بالثورة لديه من خلال البناء الدرامي ذاته.

الفصل الثانى

البناء الدرامى فى مسرح السيد حافظ

كصيغة جمالية تحتوى مضمون الثورة

المبحث الأول : الثيمة والحدث الدرامى

المبحث الثانى : الشخصيات والصراع الدرامى

المبحث الثالث : الحبكة والحوار

المبحث الأول

الثيمة والحدث الدرامى

مقدمة :

يتعامل "السيد حافظ" فى مسرحياته مع فئة المراهقين التى تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين أثنتي عشرة سنة إلى ست عشرة سنة ، حيث يبدأ الطفل فى تجاوز حياة الطفولة، أي أنه ينتقل من مرحلة تتصف بالاستقرار العاطفي النسبي إلى مرحلة دقيقة شديدة الحساسية، ومع ميل الطفل فى هذه المرحلة إلى خوض المغامرات والولع الشديد بأبطالها ، فقد اعتمد "السيد حافظ" فى جميع مسرحياته قيد التحليل على أبطال محبين لهم تاريخ من المغامرة فى نفس الأطفال فى هذه المرحلة.

كما استفاد الكاتب بشكل واضح من هذه المرحلة العمرية في تقديم أفكاره الثورية الداعية إلى المواجهة المباشرة مع قوى الشر والتغيير الجذري للأوضاع غير العادلة بشكل مباشر وقوى مع تحفيز الطفل في هذه المرحلة على أن يكون شريكًا حقيقيًا في رفض الظلم وإقرار العدالة كما سيتضح لنا من التحليل التالي.

الفكرة في مسرح السيد حافظ

قدم "السيد حافظ" مجموعةً من المضامين والأفكار المتنوعة في نصوصه المسرحية ، لكنه رغم هذا التنوع الفكرى تطابقت مصادره التى استوحى منه تلك الأفكار والرؤى ، حيث استمد الكاتب جميع ثيمات النصوص المسرحية المختارة من التراث الشعبي ، لكنه تناول فيها مشكلات الواقع المعاصر، واحتفظ بما فيها من قيم حضارية وتراث وأصالة.

"فالسيد حافظ" واحد من الكتاب الذين لم ينفصلوا عن واقعهم وقضايا مجتمعهم، وقد اتضح ذلك في أعماله المسرحية هذه ، إذ ناقشت جميعها مجموعة من القضايا السياسية والاجتماعية المعاصرة، وبرغم أنها كانت موجهة لجمهور الأطفال كونها حملت قيمًا لابد من ترسيخها في عقولهم ، إلا أنها حملت في جوهرها معان ورموز تتناسب في عمقها مع رسالة موجهة للكبار ، فجميع نصوصه المسرحية الموجهة للطفل قد تناولت موضوعات تخص الطفل بصورة مباشرة من خلال الأفكار والقيم التربوية الموجودة بها ، وموضوعات تخص واقع الطفل بشكل غير مباشر من خلال ربطها ببعض القضايا السياسية والاجتماعية، وإسقاطها على الواقع المعاصر والتي تتناسب مع مدارك واستيعاب جمهور الكبار.

ومن هنا فإن التراث الشعبي كان بمثابة المرآة التي عكست لنا بوضوح أفكار الكاتب الثورية التي أراد أن يطرحها للأطفال ببساطة دون تعقيد كي يغرس فيهم روح الثورة والتمرد على الأوضاع السياسية والاجتماعية الموجودة بالواقع ، ويدفعهم للسعي نحو إصلاح هذا الواقع وتغييره نحو الأفضل.

الفكرة فى مسرحية " على بابا "

استلهم "السيد حافظ" موضوع هذه المسرحية من التراث الشعبي العربى ، إذ استعان بإحدى حكاياته الشعبية المشهورة وهي حكاية " على بابا والأربعين حرامي " المستمدة من حكايات "ألف ليلة وليلة" ،

وقدمها فى شكل نص مسرحي جديد ،وبرؤية فكرية عصرية جديدة لم تكن موجودة بنص الحكاية التراثية الأصلية ، إذ حملت تلك الرؤية إدانة لشخصية " على بابا".

وقد طرح الكاتب من خلال هذه المسرحية مجموعةً من الأفكار المعاصرة التي تتناسب مع واقع العصر ، والتي عبر من خلالها عن رفضه لسلبيات الواقع الاجتماعي وكشف عن مدى فساد الواقع الاجتماعي الذى تغيب فيه العدالة، وتسود فيه الفوارق الطبقية والتوزيع غير العادل للثروة ، ومن ثم فإن الكاتب " يدعو جمهور الصغار إلى الثورة على الأوضاع الاجتماعية المهتزة، ويحثهم على ضرورة التفاني فى خدمة الوطن ، والتضحية من أجله ، فهو بذلك يحرض الطفل على مواجهة الأمراض العفنة التى تنخر فى جسم المجتمع، حتى ينمى إدراكه ويجعله يتخذ قراراته بعيدًا عن السرقة والغش فيلتزم الصدق ويعانق الفضيلة.[١]

وتتضح الفكرة العامة للمسرحية فى الصراع الطبقى بين طبقات المجتمع ، ورفض الفساد الاجتماعي الناتج من القهر والتسلط الذى تمارسه الطبقات العليا على الطبقات الدنيا ، فتنادي بضرورة الثورة من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية ،والتي لا تتحقق إلا باتحاد اتجاهات أفراد الطبقة الكادحة من الشعب ضد الفساد والاستبداد من أجل استرداد حقوقهم المسلوبة.

---

(١) على عاشور الجعفر (د) : مسرح الطفل فى الكويت ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ٢٠٠٧ ، ص١٠٥ ، ١٠٦.

وهذا ما تحقق بالمسرحية حيث تدور الفكرة حول رفض طبقة صغار الفقراء التي تتمثل فى " على وحمدان " لفساد واستبداد كبار التجار الأثرياء والتي تتمثل فى " شهبندر التجار وقاسم وسالم" ، ورغبتهم فى الثورة من أجل انتزاع حقوقهم من الأغنياء وتحقيق العدالة، لكن تحقيق العدالة أمر نسبى وهذا ما جعل " على وحمدان " اللذان يجسدان طبقات الشعب الفقيرة يختلفان فى تحقيق العدالة بعد نجاح طبقة التجار الأثرياء فى تفرقتهما ، حيث اتجه كل منهما فى اتجاه مخالف للآخر ، فنجد " على بابا " قد عين نفسه وصيًا على ثروات وخيرات الطبقة الفقيرة ،وتحمل مسئولية توزيع الثروة دون حق ، وذلك عندما عثر على المغارة ،وقرر أن يتخذ موقفًا فرديًا ويسرق المغارة ، ويستأثر بالأموال والكنز لنفسه".

على بابا : بسم الله الرحمن الرحيم .. ما هذا ؟ ما هذا . (يكتشف المجوهرات) هذا ذهب .. ماس .. ياقوت .. مجوهرات .. حلي .. اجمع كل هذا سآخذه... سأجمع كل هذا الذهب والماس والمجوهرات .. لا سأجمع نصفه .. لا .. لا ربعه .. سأجمع ما استطيع .... (١)

وباختياره هذا يجانبه الصواب ليصبح لصًا سارقًا، وينضم إلى فئات الطبقات العليا المتاجرة بحقوق الشعب وثرواته لتظل تلك الطبقة الفقيرة تعاني دون نصير ، فما فعله " على بابا " هو تمرد فردى لم ينجم عنه إلا مصلحته الشخصية دون مصلحة الشعب العامة ، وهذا ما أدي فى

---

(١) السيد حافظ : مسرحية " على بابا " ، مركز الوطن العربى ، الإسكندرية ، ١٩٩٠ ، ص٣٤.

النهاية لتخليه عن مبادئه وانفصاله عن طبقته ، وبالتالي وقعت طبقة الفقراء فى قبضة الأغنياء ، إذ سقط "حمدان" فى أيديهم بعد أن سقط " على بابا " ، ومن هنا تحولت فكرة المسرحية لتدور حول ضرورة اتحاد اتجاهات الشعب لردع الظلم والاستبداد من أجل استرداد حقوقهم المسلوبة ، ففكرة سقوط شخصيتى " على وحمدان " هى سقوط لاتحادهما ، وبالتالي تفتت لقوة واتحاد الشعب مما نجم عنه اختلاف فى فكر " على وحمدان " وانقسامه فى اتجاهين مختلفين لاسترداد الحقوق المسلوبة ، ومن ثم تغير وجه الصراع من صراع ضد الفساد إلى صراع حول اتحاد الشعب واتحاد فكره ، حيث تكمن القوة فى الاتحاد " فعلى وحمدان " يجسدان قوى الشعب المنقسمة ، فبينما يعجز "على بابا " عن تحقيق العدالة وذلك بإعلان وصايته على ثروات الفقراء ينجح " حمدان " فى تحقيق الهدف المنشود فى استرداد الحقوق، وذلك برفضه أن يأخذ شيئًا من الثروات والأموال الموجودة بالمغارة ، " ولعل شخصية حمدان هنا تجسد للصغار مثالاً للقناعة والاكتفاء بالرزق الحلال، فقد كانت الفرصة سانحةً له حتى يأخذ من المغارة ما شاء من الذهب ، إلا أنه اختار نقاء الضمير ، وخرج فى لحظته من المكان الملئ بأموال السرقة والنهب" (١).

حمدان : أنا لا أسرق وماذا أفعل لو سرقت اللصوص سأخذ المال سأطمع .. لا أنه مال حرام... سأخرج فى الحال .. افتح ياسمسم .(يخرج ويجرى).(٢)

---

(١) على عاشور الجعفر (د) : مسرح الطفل فى الكويت ، مرجع سابق ، ص١٠٦.
(٢) مسرحية " على بابا " ، مرجع سابق ، ص٦٩.

وبموقف " حمدان " الإيجابي الرافض لمصلحته الشخصية يتحد الشعب مع "حمدان" ضد طبقة التجار الأثرياء ، وتنتج ثورتهم فى استرداد أموالهم وحقوقهم المسلوبة ، وفى تطهير المجتمع من كبار التجار (اللصوص) ، وتتحقق العدالة بمعاقبة " على بابا " هو الآخر مثله مثل باقي اللصوص ، وهذا ما تبين فى قول محجوب التالي :

محجوب : (يدق الطبل) الثعلب بان ... والعدل لابد أن يبان ويا أطفال بغداد ... يا أطفال الدنيا .. اعلموا أن على بابا كان شريفاً ثم أصبح لصًا .. والسارق لابد أن يسجن...(١).

الفكرة فى مسرحية "سندريللا والأمير"

لجأ الكاتب فى مسرحية " سندريللا والأمير " إلى إحدى الحكايات الشعبية المعروفة فى الأدب الغربي العالمي وهي حكاية "سندريللا" وجعل منها مادةً أساسيةً لمسرحيته ، إذ استغل الحكاية وقام بتحويرها وقدمها فى مسرحيته برؤية جديدة معاصرة طرح من خلالها مفهوم جديد لهذه الحكاية ، يدور فى مجمله حول نضال وكفاح الشعب (سندريللا) من أجل استرداد حقوقه المسلوبة من قبل السلطة الظالمة الفاسدة ، وبهذا المفهوم ربط الكاتب المسرحية بالواقع السياسي المعاصر وجعلها تبدو بصورة واقعية ومغايرة تمامًا للحكاية الخرافية.

فمن الملاحظ أن الكاتب لم يحتفظ بأصول الحكاية التراثية، وإنما أعاد بناءها وصياغتها بأسلوبه الخاص ، وبرؤية عصرية جديدة تحمل مفهومًا سياسًا معاصرًا ، إذ أضاف إليها الكثير من الأفكار والدلالات

---

(١) المرجع السابق ، ص٨٧.

والرموز التي تلائم واقع العصر، وعرضها بأسلوب بسيط يتناسب مع مدارك الأطفال العقلية ومستواهم الفكرى ، فقد كان قصد الكاتب من هذا المزج بين الحكاية ورؤيته المسرحية المعاصرة لها هو إمتاع الطفل وتعليمه فى نفس الوقت ، حيث يقول "السيد حافظ" فى هذا الصدد " إن النص المسرحي الجديد " سندريللا" أتعامل من خلاله مع الطفل بواسطة خطين أساسين : الأول وهو الحكاية البسيطة .... والخط الآخر أو البعد الأساسي الثاني هو البعد الفكرى للعمل ، حيث أهدف من خلال محاولتى البسيطة المتواضعة أن أقدم لأطفالنا مفهوم النضال والكفاح من أجل الحقوق والمبادئ التي كانت من أجلها "سندريللا" إننى أريد التأكيد لأطفالنا أننا فى عصر لا يعتمد على القوى الخفية والأحلام فى مجال طموحاتنا ؛ لأن العصر لا يحتاج إلى هذه النقاط فى معايشته للواقع."(١)

وإذا نظرنا للفكرة التي تطرحها المسرحية سنجد أنها قد تناولت فى صورة مبسطة ضرورة التمسك بالحقوق والاستماتة فى الدفاع عنها وعدم التفريط فيها ، لكن تلك الفكرة فى الحقيقة تحمل وراءها مغزى آخر مختلفًا ، إذ أن هدفها السياسي والاجتماعي أعمق من ذلك بكثير ، فالهدف من تلك الفكرة العميقة المعني هو توجيه خطاب سياسي ثورى يبث من خلاله فى الطفل روح المقاومة والثورة على أي سلطة أو قوى

---

(١) على عاشور الجعفر (د) : مسرح الطفل فى الكويت ، مرجع سابق ، ص٣١٤.

ظالمة من شأنها أن تسلب حقوقه ، ويحثه أيضًا على ضرورة الدفاع عن الوطن، والنضال من أجل الحفاظ على حقوقه وخيراته.

ومن هنا فإن الفكرة الرئيسية بالمسرحية تقوم على رفض الشعب التنازل عن حقوقه ، وتصور كفاحه ونضاله فى استرداد حقوقه المسلوبة من أتباع السلطة الفاسدين ، وتنادي أيضًا بضرورة الاحتجاج والثورة على الواقع السياسي والاجتماعي الفاسد من أجل تغييره، وردع أطماع أتباع السلطة فى خيرات الشعب وحقوقه.

وهذا ما يظهر بوضوح فى المسرحية إذ تدور الفكرة حول استرداد حق "سندريللا" المسلوب بداية من البنية الصغرى (أسرتها) والتي حاولت فيها أن تسترد حقوقها التي سلبتها إياها زوجة أبيها وأختيها ، ونهاية بالمجتمع الأكبر (الوزير وابنته) الذى جسدت فيه " سندريللا" رمزًا للشعب المسلوب حقه وإرادته من قبل أتباع السلطة الفاسدين " فسندريللا" أرادت أن تسترد حقوقها الضائعة وتتخلص من الظلم والقهر الذى تعاني منه على يد زوجة أبيها وأختيها وذلك عندما رفضت أن تتنازل عن حقها فى تجربة الحذاء، وعارضت زوجة أبيها حتى تمكنت من الحصول على حقها ، فقد اعتقدت "سندريللا" أنها بحصولها على هذا الحق سوف تتخلص معاناتها داخل هذا المجتمع الصغير(أسرتها) ، لكنها لم تكن تعي أنها سوف تواجه مجتمعًا أكبر، وتخوض مشوار كفاح ونضال من أجل الحفاظ على هذا الحق ، إذ بوصولها للقصر بدأت معاناتها الخارجية مع أتباع السلطة ،والتي جسدت فيها رمزًا للشعب المهدور حقه وكرامته ، فقد واجهت "سندريللا" مجتمع (الوزير مرجان

وابنته وردناز) الملئ بالخداع والفساد والظلم والذى لم يقبل أن تصل تلك الطبقة الفقيرة لهذه المكانة أو تقترب من الحكم ، فدبروا مؤامرة ضدها ، واستبدلوا الحذاء كي يمنعوا زواجها بالأمير ، ويتضح هذا فى المشهد الذى يدبر فيه الوزير وابنته المؤامرة مع الحارس.

وردناز : أبى ... ومولاى الأمير سيتزوح من سندريللا ..

وهذه الفقيرة التعبانة تاخذ كل شئ ...

مرجان : لا تخافي .... لن يتم الزفاف ... أنت يا حارس ....

الحارس : نعم ....

مرجان : إذن اسمع (يهمس فى أذنه . صوت مؤامرة)

الحارس ١ : مولاي أني أخاف.

مرجان : (يعطيه ألف دينار) خذ ألف دينار ....

الحارس ١: مولاى.. قد يقطع الأمير رقبتى (يعطيه الحذاء المزيف...)[١].

وبهذه الخدعة استطاعوا أن يسلبوا " سندريللا" حقها والذى هو حق الشعب نفسه ، لكنها برغم ذلك تمسكت بحقها واستطاعت من خلال " أم الخير " التي بثت فيها الوعي والإصرار أن تستمر فى نضالها وكفاحها من أجل استرداد حقها المسلوب ، إلا أنها واجهت بعض الصعاب التي عرقلت طريق كفاحها بعض الوقت ، إذ دبرت المؤامرات

---

(١) السيد حافظ : مسرحية "سندريللا والأمير " ، العربى للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص١٧.

ضدها هى والأمير مرةً أخرى ووصل الأمر إلى محاولة "وردناز" التخلص منها وإعلان الوزير خبر وفاة الأمير مستغلاً خروجه من القصر كي ينفرد بالحكم ، ويستولى على حقوق الشعب ، لكنها استطاعت أن تصمد وتستكمل كفاحها لمساندة "أم الخير" لها مرةً ثانية ، إذ شككتها فى خبر وفاة الأمير ودفعتها لكشف المكيدة، ومن هنا أصبح لدى "سندريلا" رغبةً فى البحث عن الأمير والحقيقة من أجل استرداد حقها، فقررت الدخول إلى القصر.

وهنا تزامنت لحظة بحث " سندريلا " عن الأمير ورغبتها فى كشف المكيدة مع لحظة بحث الأمير عن "سندريلا" ورغبته فى كشف الحقيقة، ففى أثناء دخول "سندريلا " للقصر ومواجهتها (للوزير وابنته) واكتشاف الحقيقة كاملة ، كان الأمير هو الآخر قد اكتشف حقيقة الوزير وابنته ، وعلم بوجود " سندريلا " بالقصر ، ولهذا اندفع بمساندة الشعب إلى القصر لإنقاذ " سندريلا" والإطاحة بالوزير وابنته واسترداد عرشه وشرعيته للبلاد ، ومن هنا نجحت " سندريلا " فى دفع الأمير والشعب للثورة من أجل استرداد حقها وحقوق الشعب المسلوبة من أعوان السلطة الفاسدين "الوزير وابنته " ، وهذا دليل قاطع على أن الحاكم لا يستمد قوته إلا من خلال شعبه ، وعلى أن الشعب يكافح ويناضل من أجل استرداد حقوقه وتحقيق خلاصة بنفسه من رموز السلطة الفاسدة ، وهذا ما يتبين فى الموقف التالي.

الأمير : شيخ السوق هو الذى ساعدني مع كل رجال السوق ....

شيخ السوق : قبضنا على كل الحراس ... حراسك يا مرجان ....

مرجان : أنتم من ؟ أعداء ... "

شيخ السوق : لا .. نحن الحدادون ... والنجارون .. والسواقون .. نحن الشعب[١].

الفكرة فى مسرحية " قميص السعادة "

استمدت هذه المسرحية أيضًا مادتها من الحكايات الشعبية وبالأخص حكايات " ألف ليلة وليلة" "فحكاية مسرحية "قميص السعادة " هي فى الأصل حكاية " الشاطر حسن" المأخوذة عن الموروث الشعبي ، والتي لها ارتباط بالحكايات الشعبية ذات الطابع السياسي"[٢]، لكن المسرحية اختلفت نوعًا ما عن الحكاية إذ أن الكاتب أضاف إليها بعض التجديدات حتى يجعلها تساير واقع العصر الذى يعيش فيه الطفل ، فقد استخدمها كي يصب فيها آراءه حول الواقع السياسي والاجتماعي بكل بساطة ، ولكى يعالج من خلالها بعض القضايا السياسية التى يريد أن يطرحها بالمسرحية بحرية ، والتي من أهمها معالجته لقضية الحاكم والحكم والشعب والحاشية فى صورة ثورية يدين من خلالها صورة الحكام الذين يعيشون فى وهم وينفصلون عن الشعب ، ويشير أيضًا إلى خطورة الحاشية الفاسدة المحيطة بالحاكم والتي من شأنها سلب حقوق الشعب وإفساد علاقة الحاكم بالشعب.

فالكاتب يهدف بعرضه لمثل هذه القضايا أن ينمي فى الطفل الوعي

---

(١) المرجع السابق ، ص٧٤.
(٢) على عاشو الجعفر : مسرح الطفل فى الكويت ، مرجع سابق ، ص٣٢٧.

والإدراك بالواقع السياسي المحيط به ، لكي يدفعهمستقبلاً إلى الثورة على الأوضاع السلبية الفاسدة الموجودة بالواقع لتطهيره من رموز الفساد ، ومن تلك الأنظمة الحاكمة السلبية المريضة ، فهو بصفة عامة يهدف إلى تثوير الطفل منذ الصغر ، إذ يخلق فيه القدرة على عدم الخنوع والسكوت على الظلم ، والقدرة على رفض الفساد والاستغلال بكافة صوره.

ومن الجدير بالذكر هنا أن المسرحية تطرح مجموعةً من الأفكار الهادفة ، لكنها فى الحقيقة ترتكز على فكرة محورية ثورية تتلخص فى رفض سلبية الحاكم وسلطته العاجزة المنفصلة عن الحكم والشعب ، ورفض فساد السلطة (الحاشية الفاسدة) القائمة على تغييب وعي الحاكم وتزييف الحقائق وإخفائها لحجب رؤية الحاكم عن الشعب ، ولتحقيق مصالحها الخاصة ، وبهذا تنادي تلك الفكرة بالرفض ،والثورة على هذه الأوضاع السياسية الفاسدة من أجل معالجة ذلك الحكم المريض وتطهيره من تلك الحاشية الفاسدة ، كما يؤكد الكاتب أيضًا من خلال تلك الفكرة على ضرورة وجود الحاكم الصالح الذى يعايش هموم شعبه، ويحس بآماله وآلامه ، ويباشر حكمه بدون وسطاء أو حدود فاصلة بينه وبين الشعب.

ومن هذا المنطلق تتضح لنا فكرة المسرحية، حيث تدور حول رفض السلطان " حسان" لواقعه السلبي ، وضرورة استيقاظه من الوهم بالمرض الذى أوقعه فيه الوزير وأتباعه من الحاشية الفاسدة ، ليجعلوا منها سلطةً عاجزةً عن إدارة البلاد والحكم ، ليسلبوه سلطته وشرعيته

للبلاد بتضليل الحقائق وتزيفها ، فقد نجح الوزير ورئيس الشرطة والطبيب فى إيهام السلطان بالمرض، وإقناعه بأن علاجه فى قميص "أسعد سعيد " كوسيلة لحجب السلطان عن شعبه وإلهائه عن فسادهم وسلبهم لحقوق الشعب ، فمحو شخصية السلطان وضعف سلطته هو دليل على عجزه والذى كان سببًا فى رفض الأميرة " ست الحسن "الزواج منه، وهذا معناه أيضًا رفض لسلطته العاجزة ولعدم شرعيته ، وفى الحقيقة أن السلطان "حسان" لم يكن غافلاً عما يجرى حوله ولكنه كان عاجزًا عن رؤية الحقيقة لاعتقاده بأن الشعب يكن له الكراهية

حسان : أنا حزين على أن الفساد والظلم فى البلاد ومش قادر أمد إيدى
وأشيله .. الفساد له ألف إيد وألف دراع أقوى من السلطان
والصولجان .. الناس بتكرهنى يا دندش [١]

لكنه استطاع أن يتغلب على عجزه هذا بمساعدة المهرج " دندش" والذى يمثل جزءًا من الشعب، إذ قرر أن ينفذ نصيحته ويخرج متنكراً من القصر إلى المدينة لكشف الحقيقية وتفقد أحوال البلاد والشعب ، ولا شك أن تفضيل السلطان لوسيلة التنكر عن المواجهة الصريحة مع الشعب هو دليل قاطع على عجزه وعن انفصاله عن الشعب وصعوبة التواصل معه ، لكنها كانت وسيلةً ضروريةً لكشف الحقيقة، إذ من خلالها استطاع السلطان أن يرفض ذلك الواقع السلبي المريض العاجز

---

(١) مسرحية قميص السعادة – نسخة كومبيوتر حصلت عليها الباحثة من أ/ السيد حافظ مؤلف المسرحية، ص: ١٥

ويتحرر من سلبيته ويخرج إلى المدينة ويحتك بالشعب ويدرك الكثير من الحقائق التي أخفاها الوزير وأتباعه عنه ، فقد أدرك مدى حب الشعب له إذ تهافت الجميع على جلب القميص له لإسعاده ، واكتشاف المظالم التي ارتكبها الوزير فى حق الشعب ، وتمكن من معرفة "ست الحسن " عن قرب، واستطاع أن يعيد لها ضالتها المفقودة (بإعادة المنديل) والتي هي استعادة لحبها وحريتها فى نفس الوقت ودليل أيضًا على رغبته فى استعادة حريته المفقودة وسلطته وشرعيته للبلاد إذ أن "ست الحسن" هي رمز للوطن الذى استعاد حريته باستعادة السلطان لوعيه وحريته ، وبالتالي بعد أن اكتمل وعي السلطان وأدرك حقيقة أن سعادته لا تكمن إلا فى سعادة شعبه ، تحول إلى شخص إيجابي قادر على التغيير ، فقرر أن يثور على الظلم وينحي الفساد جانباً ليحقق السعادة له ولشعبه ، فقام بتغيير النظام وأعاد تكوينه من أبناء الشعب، فعزل رئيس الشرطة والوزير وعاقب الطبيب ، وبهذا التغيير استعاد السلطان شرعيته للبلاد ، وحكمـــه للشعب الذى طالما أبعدته الحاشية الفاسدة عنهم وأبعدوهم عنه، لكن هذا الشعب أثبت له بمساندته فى الثورة على أعوان النظام الفاسدين مدى حبه له وتوحده معه وتضحيته من أجله على عكس ما صورته له تلك الحاشية الفاسدة ، ومن هنا تجسدت ثورة السلطان والشعب بعد أن حققت أهدافها بالقضاء على تلك الحاشية الفاسدة المنتفعة.

الفكرة فى مسرحية "أولاد جحا"

استند "السيد حافظ" فى هذه المسرحية على النوادر الجحوية واختص منها إحدى نوادر جحا مع السلطان تيمورلنك التى تجسد مواقف جحا فى مواجهة بطش واستبداد حكم تيمورلنك الظالم ، وقد استغل الكاتب تلك النادرة ووظفها لخدمة رسالة سياسية يوضح من خلالها العلاقة بين السلطة والشعب ، حيث "تعد نوادر الرمز الجحوى مع السلطان تجسيدًا حيًاوفعالاً لكل ما تمور به عصور الظلم والاستبداد ، من بطش وقهر وكبت وخوف ... وهي من هذا المنظور إنما تعكس لنا الرؤية القومية الرافضة لكل قوى الظلم ، كما أنها فى الوقت نفسه تحكي لنا المواقف المختلفة للناس من كل حاكم ظالم يستند فى حكمه على القوى الباطشة وحدها". (١)

لذا اتخذ الكاتب هذه النوادر كقناع يوجه من خلاله النقد الساخر لسلبيات الأنظمة الحاكمة المستبدة من جهة ، وللشعوب العاجزة عن مقاومتها من جهة أخرى ، ويثبت من خلاله فى الطفل أيضًا روح المقاومة والثورة على مثل هذه الأنظمة والإطاحة بها ، ويحثه على عدم الاقتداء بمثل هذه الشعوب العاجزة والمتخاذلة عن مواجهة الظلم والدفاع عن الوطن.

ومن هنا استوحى الكاتب من تلك النادرة الجحوية فكرته المحورية حول الثورة على القوى والسلطة الظالمة ، وتتبلور هذه الفكرة فى :

ضرورة اتحاد أفراد الشعب لمواجهة فساد واستبداد السلطة الحاكمة ،

---

(١) محمد رجب النجار (د) : جحا العربى ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص٨٥.

فالتحالف والتكاتف الجماعي هو الحل الأمثل للخلاص من الظلم والاستبداد وتغيير الواقع بكل سلبياته ، فلن يستطيع فرد بمفرده أن يغير الواقع ، فلابد لجميع أفراد الشعب من المشاركة فى الثورة ؛ كى يتلاشى الظلم ويحدث التغيير.

كما تدين فكرة المسرحية وتسخر من عجز أفراد الشعب أمام سلطة الحاكم الظالمة ، ومن تهاونهم فى الدفاع عن حقوقهم ، واستسلامهم لما يمارس ضدهم من ظلم ؛ لذا تنادى هذه الفكرة بضرورة إيقاظ وعي الشعب للقيام بثورة جماعية تكون قاعدتها الأساسية التكاتف والوحدة بين أفراد الشعب ، وعدم الرضوخ والاستسلام للظلم ومواجهته.

وخلاصة لما سبق إن " الفكرة التي يريد الكاتب أن يرسخها فى ذهن الأطفال ، هي أن الاتحاد قوة وأن الوحدة أساس الانتصار ، أو خطوة لابد منها من أجل الفوز على العدو ، فلابد أن تتكاتف الأيدي وتتعانق القلوب ، فالانتصار يصنعه الطفل والشاب والعجوز وحتى المرأة".[١]

وهذا ما يظهر جليًا فى المسرحية ، حيث تدور الفكرة حول عجز أهل المدينة عن المطالبة بحقوقهم وعن مواجهة ظلم السلطان "تيمورلنك"، وبالرغم من رفضهم لهذا الظلم والذى تجلي فى سخطهم على الخراب الذى حل بالمدينة نتيجة أفعال التدمير الذى أحدثها فيل "تيمورلنك"، لكن رفضهم هذا لم يتعد بعض الكلمات إذ لم يشكل حركةً ثوريةً فعليةً ، وذلك لعدم وعيهم وتخبطهم فى كيفية رفع هذا الظلم وعجزهم عن

---

(١) نزيهة بن طالب وشنايف الحبيب : الشخصية التراثية الشعبية فى مسرح الطفل بالكويت ، دراسات فى أداب الطفل ، العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٧١.

مواجهته بشكل جماعي ، بل كان تمردًا ناجمًا عن مواجهة فردية، إذ طلب أهل المدينة من "جحا" أن يمثلهم عند " تيمورلنك"؛ ليطالبه برفع الظلم عنهم وإبعاد الفيل عن المدينة ، ومن هنا وقعت مواجهة "تيمورلنك " على عاتق "جحا" بمفرده الذى استطاع بذكائه أن يواجهه ويأمن بطشه ، لكنه لم يستطع أن يخلص المدينة من الظلم الواقع عليها بمفرده ، إذ كانت تنقصه قوة وحدة جماهير الشعب ، ولهذا تمكن " تيمورلنك " من توريط "جحا" ، فأرسله فى مهمة لبلاد الهند لشراء ألف فيل ، إلا أن " جحا " أستطاع بحيلته وحكمته أن يساير "تيمورلنك" حتى تتسنى له الفرصة لإثارة وعى الجماهير وإيقاظهم من سكوتهم على الظلم ، لكن أهل المدينة اختلفوا فى موقف "جحا" هذا ، فقد ظن البعض أنه متواطئ مع السلطان ضدهم، والبعض الآخر دافع عنه ، وهذا ما أثار غضب الجماهير إذ أنهم عجزوا عن فهم المغزى وراء موقف "جحا" ، لذا تحولت ثورتهم ضد "جحا"بدلاً من مواجهة عدوهم الأساسي "تيمورلنك" فقرروا هدم منزل جحا.

(الناس تتجمع وتتجمهر ... ويلقون بالحجارة على بيت جحا)

رجل ١ : لازم نهد بيت جحا

رجل ٢ : لازم نهد بيت جحا

رجل ٣ : يسقط جحا الخائن

المجموعة : يسقط الخائن(١)

لكن " أبناء جحا وزوجته " تمكنوا من إخماد غضب الجماهير وثورتهم

---

(١) السيد حافظ : مسرحية " أولاد جحا " ، العربى للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص١٣.

ضدهم ، وخاصة "ابن جحا" الذى استغل الوقت الذى أتاحه له أبوه فى توعية جماهير الشعب، وحثهم على الاتحاد لمواجهة "تيمورلنك" ، فظل يناضل حتى نمى فيهم الرغبة فى تغيير واقعهم بدلاً من الهروب منه ، إذ اتفقوا جميعًا فى العلن على مواجهة السلطان ، وبدأ "ابن جحا" بتدريبهم على كيفية المواجهة ، إلا أنهم استمروا فى عجزهم وتخاذلهم فى الخفاء ، إذ تراجع كل منهم عن اتفاقه سرًا خوفًا من بطش "تيمورلنك" ، لكن "ابن جحا" أجبرهم على الاتحاد والمواجهة باستخدام الحيلة حتى تمكن من بث الوعي فى نفوسهم جميعًا ، وأدركوا أن تغلبهم على عجزهم يكمن فى اتحادهم ضد الظلم ، وبالحيلة أيضًا تمكن " ابن جحا " من تجهيز وتأهيل أهالي المدينة لمقاومة "تيمورلنك" وتمهيدًا للثورة والإطاحة به ، إذ تكاتف الجميع معه حتى تمكنوا من إغراق السفن المحملة بالأفيال ، وبالتالي تحققت ثورتهم بسقوط الأفيال ، إذ أن موت الأفيال يعني سقوط النظام الحاكم المتمثل فى "تيمورلنك" ،ومن ثم فإن تكاتف جميع جماهير الشعب ضد الظلم ، واتحادهم فى مواجهة الفساد وتغييره هو الهدف الذى كانت ترمي إليه المسرحية، والذى أكد عليه " الشيخ الشافعي" فى قوله التالي الذى يحث فيه الأطفال على مقاومة الظلم.

الشيخ شافعي: فى زمن من غير رجال تكتر الأفيال خللي بالكم ياولاد
لو خفنا من الفيل راح تكتر الأفيال.. والإنسان ربنا
عطاه الحكمة والعقل علشان يقاوم الظلم..[١].

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص٧٧.

الحدث فى مسرح "السيد حافظ"

يشير حبيب ظاهر حبيب إلى " أهمية الحدث فى مسرح الطفل حيث أن مسرح الطفل يقوم فى الأساس على الحدث البسيط غير المركب بما يتلاءم مع عقلية الطفل وقدرته على التفكير" [١] .

وترى الباحثة أن "السيد حافظ" فى مسرحياته الموجهة للطفل قد اعتمد على الحدث البسيط غير المركب، بما يتناسب والفئة العمرية المخاطبة بالنص ، كما اعتمد فى بناء الحدث على التسلسل الزمنى الطبيعى للحدث دون حيل كالفلاش باك وغيرها ؛ لتيسير التلقى على الطفل .

الحدث فى مسرحية على بابا :

تبدأ الأحداث بثورة "على بابا" التاجر الفقير على "سالم" أحد التجار الأغنياء ليعلن على بابا أمام الجميع فساد وغش سالم وتحايله لبيع البضائع المغشوشة للناس ، مما أدى إلى احتدام النقاش بينهما ووصوله لدرجة التعدى بالضرب ، فيتدخل الجميع لفض الاشتباك ،ويصل شهبندر التجار وقاسم أخوه اللذان يحكمان على "على بابا" بإعطاء نصيبه فى الدكان لسالم، ودفع خمسة وعشرين روبية غرامةً له بسبب إهانته لسمعته بين الناس . ويحاول على "بابا" التظلم كما يحاول "حمدان" التوسط عند شهبندر التجار لمسامحة على بابا لكن

---

(١) أ.م.د. حبيب ظاهر حبيب (٢٠١٥) : المسافة الجمالية فى مسرح الطفل ، مجلة كلية التربية الأساسية، (٢١ علمى/٨٥) ، ٢٦٨-٢٢٧

دون فائدة مما يدفع "على بابا" إلى العودة إلى مهنة الحطابة مرةً أخرى.

يعود "على بابا" إلى منزلهمثقلاً بالهموم والأحزان، ويقرر أن يذهب إلى الجبل للعمل بالحطابة . وهنا يبدأ الحدث الرئيس بأن يجد مفاجأة فى انتظاره وهى مجموعةً من اللصوص يفتحون باب معارة بالجبل ، فيتعجب على بابا لرؤيتهم ، ويدفعه حب الاستطلاع إلى محاولة اكتشاف ما بداخل المغارة ، فينتظر "على بابا" حتى خروج اللصوص ، ويشرع فى فتح باب المغارة بنفس كلمة السر التى سمعها من اللصوص وهى "افتح يا سمسم" ويندهش كثيرًا لكثرة ما بداخل المغارة من ثروات وأموال وذهب . فيقرر "على بابا" سرقة المغارة وهو ما يمثل الحدث الرئيس حيث يعتقد "على بابا" أن ما بداخل المغارة هو من حقه كتعويض عن ما سرقه منه اللصوص .

بعد سرقة المغارة يعود "على بابا" إلى زوجته "مرجانة" ليطلعها على الخبر ويقرر أن يغادر وطنه إلى بلد آخر . ورغم محاولات زوجته لإثنائه عن ذلك ، وتذكيره بكل ما فعله فى السابق من خير وبحثه الدائم عن العدالة ومساعدته للفقراء ، إلا انه لم يلق لها بالاً وقرر المغادرة فيغادر "على بابا" إلى مدينة البصرة ويقيم بقصر كبير بها ، ويبدأ فى توزيع بعض المال على الفقراء .

على الجانب الأخر نجد قاسم أخو "على بابا" مشغولاً هو واللصوص بالبحث عن الشخص الذى سرق المغارة ، حتى يصل التاجر مرزوق فجأةً ويخبره عن تاجر كبير هبط إلى البصرة إسمه "على بابا"

يغدق المال على الفقراء ، فيسأله عن أوصافه حتى يتأكد من تطابقها مع "على بابا" .

فى نفس الأثناء يحتال اللصوص على "حمدان" ويسرقون دكانه فيحكم عليه الشهبندر بدفع نصيبه فى الدكان تعويضاً للتاجر سالم عن نصيبه المسروق فى الدكان، فيحاول حمدان الاستنجاد بالشعب كى يثور على ظلم التجار والشهبندر ولكن دون جدوى فيلقى نفس مصير "على بابا" ، ويضطر للصعود إلى الجبل للحطابة وهناك يجد نفس المغارة ، ولكنه يأبى أن يسرقها ويقرر الذهاب إلى "على بابا" للاستنجاد به لدفع الظلم واستعادة الدكان .

وعندما يتأكد "قاسم " من شخصية "على بابا" يرحل مع اللصوص إلى البصرة للانتقام من "على بابا" . ومع وصول "حمدان ومحجوب" إلى "على بابا" وتحذيره تبدأ الحقيقة فى التكشف وتتمكن مرجانة من إنقاذ زوجها هى ومن معها من نساء المدينة الفقراء ،وذلك بسكب الماء المغلى والزيت فى الجرار الذى كان اللصوص يختبئون بها ، فنكتشف أن اللصوص ليسوا سوى التجار وتخبر "على بابا" بالأمر . وبعد انكشاف أمر" الشهبندر وقاسم" واتضاح أنهم هم أنفسهم اللصوص فكانوا يسرقون الشعب نهارًا تحت ستار القانون،وليلاً تحت ستار اللصوصية ، فيقرر الشعب محاكمتهم والذهاب للمغارة لاسترداد الأموال المسروقة. وتحدث المفاجأة عندما يجدون "على بابا" فى المغارة يسرق المال فيقرر حمدان مع الشعب بتقديم "على بابا" هو الآخر مع اللصوص للمحاكمة ؛ لأنه أصبح لصًا جديدًا والقبض على

"مرجانة" كذلك لتسترها عليه . وتنتهى المسرحية بعقاب اللصوص واسترداد الشعب لحقوقه .

الحدث فى مسرحية سندريلا والأمير :

تبدأ الأحداث ببحث الحراس عن صاحبة الحذاء فى جميع منازل المدينة حتى يصلوا إلى منزل سندريلا ، وهنا تخطط زوجة الأب "هنود" لمنع "سندريلا" من تجربة الحذاء فتقوم بحبسها فى صندوق حتى لا يراها الحرس، ومن ثم ترحب بالحراس، وتدخلهم المنزل لتقيس الحذاء هى وابنتيها . وبعد أن يقوم الحرس بقياس الحذاء لها يغادرون، ولكنهم فجأة يعودون لطلب بعض الماء فينادون على "سندريلا" لتأتى بالماء، فيكتشف الحراس وجودها ، ويصممون أن تقيس الحذاء فترفض زوجة الأب وتحاول أن تخدع الحراس وتخبرهم أن "سندريلا" قد قامت بتجربة الحذاء من قبل . ومن هذا الموقف يتولد الحدث الدرامى إذ تتعرض "سندريلا" لظلم هنود فترفض هذا الظلم وتطالب بحقها فى تجربة الحذاء مثلها مثل أختيها ، وبالتالى تستطيع "سندريلا" بمساندة الحراس من الحصول على حقها، وتجربة الحذاء الذى يماثل قياس قدمها ، فيطلب منها الحراس التوجه معهم إلى القصر لمقابلة الأمير .

وعندما ينتشر خبر الحذاء فى المدينة ، وأن الأمير سيتزوج من صاحبة الحذاء حتى ولو كانت فتاةً مسكينةً من الفقراء ، يشرع الأعيان وكبار التجار والوزير وابنته فى معارضة زواج الأمير من "سندريلا" الفقيرة . ويخطط الوزير وابنته لمنع هذا الزواج، فيغرون حراس الحذاء

بالمال لاستبدال الحذاء بحذاء ابنة الوزير وبذلك يصبح على غير قياس قدم "سندريللا"، وأثناء الحفل يطلب "الوزير" من "الأمير" أن تقيس "سندريللا" الحذاء، وعندما تقوم بذلك يكتشف الجميع أنها ليست صاحبة الحذاء . ورغم كل محاولات سندريللا لإثبات أحقيتها فى الحذاء إلا أن الأمير لم يستطع تصديقها لعدم وجود دليل ، ومن ثم تهرب سندريللا من القصر بعد أن اتهمها الجميع بالخيانة والكذب ، لكنها لم تيأس، وحاولت أن تثبت للشعب أنها صاحبة الحذاء ، لكن زوجة أبيها تتدخل وتتهمها بالجنون لتطردها من منزل أبيها كذلك .

ومن هنا أصبحت "سندريللا" تائهةً ضائعةً لا تدرك إن كانت تحلم أم أنها تعيش الواقع، لكنها بمساعدة "أم الخير" تتمكن من استعادة ذاتها مرةً أخرى، وتزداد إصرارًا على استرداد حقها. كان الأمير فى ذات الوقت يعانى من الضياع بين الحلم والواقع فالواقع يؤكد كذب "سندريللا" ، بينما الأحلام تؤكد صدقها ، ولا ينقذه من حيرته إلا المهرج الذى مكنه من إدراك اللعبة التى وقع ضحيتها ، كما أقنعه بضرورة النزول إلى المدينة لاكتشاف الحقيقة بنفسه ، والبحث عن صاحبة الحذاء.

تبدأ"سندريللا" فى المطالبة بحقها أمام القضاء ، لكنها سرعان ما تكتشف أنها ضحية مؤامرة خداعية جديدة ، فالوزير يدعى أنه القاضى ، ويرسلها إلى بيت رئيس الديوان وفى بيت رئيس الديوان تمثل ابنة الوزير انها زوجته ، وتطالبها بالعودة إلى الوزير ثم من الوزير إلى القصر فتشعر سندريللا أنها تدور فى حلقة مفرغة ، لكنها تكتشف

المؤامرة ، وتشرع فى مواجهة ابنة الوزير التى تأمر الحراس بالتخلص منها بإلقائها فى الصحراء لتموت ويضيع أثرها إلى الأبد . وللمرة الثانية تنقذها "أم الخير" من الضياع وتمكنها من استعادة قوتها، وتقنعها بدخول القصر لمعرفة ما يجرى هناك ، والبحث عن الأمير ، ومن ناحية أخرى ينزل الأمير إلى الشارع بحثاً عن سندريلا صاحبة الحذاء ، فيكتشف استغلال الوزير لغيابه والتسلط على العرش هو وابنته . يتأكد الأمير من حقيقة الوزير المخادع وابنته الماكرة ، فيقرر استرداد عرشه وحق سندريلا فيلجأ للشعب الذى يؤازره بعد أن أثبت نفسه وهويته بعلامة الإمارة ، وينطلق للقصر لإنقاذ "سندريلا" واسترداد العرش فى ثورة يساندها الشعب تطيح بالوزير المخادع الخائن وأعوانه الفاسدين.

الحدث فى مسرحية قميص السعادة :

تبدأ الأحداث بتآمر الوزير ورئيس الشرطة والطبيب لإيهام السلطان بالمرض لإبعاده عن الشعب ، ويتفقون أن يخبره الطبيب أنه مريض ، ومرضه لا يشفيه إلا السعادة ، وأن مصدر هذه السعادة يكمن فى قميص السعادة ، وأن هذا القميص الوهمى ملك لأسعد سعيد فى البلاد فيأمر السلطان وزيره بإعلان الخبر فى المدينة والبحث عن قميص أسعد سعيد، لكن المهرج يتدخل محاولاً تشكيك السلطان فى هذه الخديعة الماكرة ويفاجأ المهرج "دندش" بمعرفة السلطان بحقيقة أهداف ونوايا الوزير السيئة ؛ لكنه يعترف بعجزه عن فعل أى شئ بسبب ما بينه وبين الوزير من صلة قرابة، واعتقاده الخاطئ أن الشعب يكرهه بالفعل . لكن

"دندش" المهرج يحاول جاهدًا إقناع السلطان بأن ذلك على غير الحقيقة، وأنه لابد له من الخروج إلى المدينة ليعرف أحوال البلاد ، وحجم محبة الشعب له ، فيقرر السلطان الأخذ بنصيحة المهرج ويخرج إلى المدينة.

يمثل قرار السلطان المفجر للحدث الدرامى فيتنكر السلطان فى زى صياد فقير، ويخرج من قصره إلى سوق المدينة ليبدأ الحدث الدرامى فى التطور، إذ بنزول السلطان إلى شوارع المدينة وسوقها يرى الكثير من الأمور التى أخفاها وزيره عنه ، ويكتشف كثرة المظالم التى ارتكبها الوزير وأعوانه بحق الشعب ، كما يكتشف مدى حجم وعمق حب الشعب له عندما يرى تهافت أفراد الشعب على إيجاد القميص المزعوم لإسعاده ، فقد رأى ذلك فى حب الكثيرين له وعلى رأسهم "أم سعيد" ، كما رأى المظالم بوضوح عندما رأى معاناة "بدران" وعدم قدرته على سداد الضرائب الباهظة المفروضة من الوزير . كذلك عرف حجم فساد أعوانه عندما رأى ظلم رئيس الشرطة ، وفساد القاضى المرتشى ، كذلك عرف السلطان الحب الذى كان يبحث عنه عندما تعرف عن قرب بست الحسن عندما أعاد لها منديلها الضائع، كما أنها هى الأخرى أحبته بعد أن رأت نبل خصاله وطيبة منبته .

أثناء تلك الرحلة الاستكشافية التى تعرف فيها السلطان على حقيقة الأمور، يكتشف الوزير غياب السلطان عن القصر، فيأمر رئيس الشرطة بإعلان الخبر، والبحث عن السلطان ويزعم أنه مختطف . وعندما يفشل رئيس الشرطة فى إيجاد أى شئ يلصق تهمة اختفاء

السلطان بالشاطر حسن ومختار باعتبارهما غريبين عن المدينة . لكن ست الحسن تتدخل مدافعةً عن "الشاطر حسن" وتكشف حقيقتها أمام الجميع . ومع وصول الحدث إلى ذروته يكشف السلطان عن هويته الحقيقية ويقرر عقاب الفاسدين، وعندها يظهر الوزير فى السوق باحثاً عن ابنته فيفاجأ بوجود السلطان وابنته معًا فى سوق المدينة ، ويحاول أن يبرئ نفسه أمام السلطان ، لكن السلطان يقرر محاسبته هو ورئيس الشرطة والقاضى على فسادهم ومظالمهم . وعندما يصحح السلطان الأحوال يستعيد سعادته المفقودة باستعادة العدالة للشعب، وتنتهى الأحداث بإعلان زواجه من حبيبته "ست الحسن" .

الحدث فى مسرحية أولاد جحا :

تبدأ الأحداث برفض أهالى المدينة خراب مدينتهم بسبب الفيل الذى أطلقه "تيمورلنك" فى شوارع المدينة ، لكنهم كانوا عاجزين عن مواجهة "تيمورلنك" خوفاً من بطشه وجبروته، وإطاحته بكل من يحاول التصدى له ، فيفوضون "جحا" الذى يتطوع بلقاء "تيمورلنك" ومحادثته فى أمر الفيل . وبمواجهة جحا لتيمورلنك يكتشف الأخير مدى حكمة جحا إذ استطاع إجابته عن السؤال الذى عجز الجميع عن الإجابة عنه ، لذلك حاول "تيمورلنك" توريطه بأن بعثه إلى بلاد الهند لشراء ألف فيل ، ولحكمة جحا فقد أدرك فى التو أنه لا يستطيع بمفرده مواجهة دهاء "تيمورلنك" ، فيقرر تنفيذ الأمر ليساير "تيمورلنك" لبعض الوقت إلى حين تمكن الجميع من الاستعداد لمواجهته ، فأعلن المنادى سفر

جحا إلى الهند لشراء ألف فيل لتيمورلنك .

وبهذا الإعلان يبدأ الحدث الدرامى فى التصاعد حيث ثار أهل المدينة معتقدين أن جحا خائن متآمر ضدهم مع " تيمورلنك" ، فقرروا هدم منزله جزاءً لخيانته لكن ابن جحا الذى يمتلك حكمة أبيه يتمكن من تفريق جمعهم من خلال إشاعة أن تيمورلنك قادم نحوهم ، فيتفرق الجمع خوفًا من بطشه، ويتمكن "ابن جحا" من الاتصال بالشيخ شافعى الذى سمح لجحا بالذهاب إلى تيمورلنك ويستنجد به ، فيتصدى الشيخ شافعى لأهالى المدينة موضحًا أنهم ظالمو ، أنفسهم لأنهم لابد وأن يواجهوا الظلم جميعاً بمواجهة تيمورلنك .

وبإدانة الشيخ شافعى لهم يقتنع الجميع بكلامه ، ويحاولوا إيجاد حل للمشكلة، فيقررون ذهاب ستة منهم إلى تيمورلنك على أن يتولى "ابن جحا" أمر الكلام الذى سيقال أمام "تيمورلنك" لكن يبدأ الستة المختارون فى التنصل سرًا من أداء المهمة بحجج وأعذار واهية ماعدا سالم الفلاح . ويعلن سالم رغبته فى الزواج من ابنة جحا ، كما يقرر ابن جحا حبس كل من حاول التنصل فى مخزن القمح ،وذلك ليجبرهم على الذهاب معه وعندما ذهبوا إلى تيمورلنك لمواجهته يتراجع الجميع ماعدا سالم الذى واجه تيمورلنك بحقيقة مطالب الناس بإبعاد الفيل عن المدينة فيهم تيمورلنك بقتله لكن ابن جحا يتدخل لإنقاذ سالم ، حتى أن تيمورلنك يخيره بينه وبين سالم فيختار صديقة بحيلة بسيطة لكن تيمورلنك يحاول توريط ابن جحا، كما حاول توريط جحا فيغريه بتعيينه وزيراً للأفيال ، فيتظاهر "ابن جحا" بالتقرب من "تيمورلنك" والتخلى

عن صديقه كما يعلن تيمورلنك رغبته فى الزواج من ابنه جحا لكن الفتاة تواجهة بجسارة وترفضه بحجة بسيطة وهى تأجيل الزواج لحين عودة أبيها بالأفيال . ويدبر ابن جحا حيلة بفتح دكان لباقى الرجال الستة بحجة تدبير شئون الأفيال ، ولكنه فى الحقيقة كان لشراء الطعام والسلاح وتدريب أهل المدينة على القتال تمهيداً لإغراق سفينة الأفيال عند حضورها . وهنا يشك مسرور فى طريقة إنفاق ابن جحا للمال بحجة التجهيز لاستقبال الأفيال فيحاول إقناع السلطان تيمورلنك بذلك لكن تيمورلنك بدافع الغرور يهزأ به مؤكدًا أنه لا أحد يمكنه التلاعب بتيمورلنك . وعندما يخبر أحد الحراس تيمورلنك بنبأ غرق الأفيال، يدخل الشيخ شافعى مواجهًا تيمورلنك بظلمه ، معلناً أن أهل المدينة جميعاً وراء غرق الأفيال ، فيتحول جميع أتباعتيمورلنك من المفسدين إلى أفيال ، ويتجمد المشهد معلناً انتصار ثورة المدينة ضد تيمورلنك وأفياله وحاشيته الفاسدة ويتزوج سالم من ابنة جحا.

المبحث الثانى

الشخصيات والصراع الدرامى

الشخصيات فى مسرح "السيد حافظ"

اعتمد **"السيد حافظ"** فى رسم الشخصيات المسرحية على نماذج تراثية مستمدة من الحكايات والتراث الشعبى ، لكنه قدمها بأسلوب جديد وشكل مختلف عن أصلها الشعبى ، إذ أعاد صياغة شكلها التراثى القديم ، وقدمها بشكل درامى جديد يتناسب مع معطيات الواقع المعاصر .

ومن ثم فإن " السيد حافظ لا ينطلق من الفراغ والاعتباطية فى بناء شخصيات المسرحية، بل يعتمد على مرجعية تراثية تكمن فى ألف ليله وليلة ، ويضفى عليها طابعًا واقعيًا معاصرًا ليساير إدراك طفل القرن العشرين ويكونه تكوينًا أصيلاً " (١)

ورغم أن تلك الشخصيات مستمدة من التراث ، إلا أن استحداث الكاتب لها جاء بطريقة جديدة تتناسب مع متطلبات عصره وواقعه ، فقد حملها الكثير من همومه وأفكاره واتجاهاته الفكريه الحديثة ، مما أضفى عليها طابع المعاصرة ، وجعلها تظهر بصورة أكثر واقعية ، فاستحداثه لهذه الشخصيات سواءً كان بالاضافة أو الحذف أو التعديل أو حتى اعادة بناء هيكلها ككل هو طريقة لإعادة توظيفها بشكل جديد يتناسب مع واقع العصر الحديث، وبعيدة عن خيال الحكاية التراثية .

ومن الواضح أن الكاتب قد احتفظ بالأصل التراثى للشخصية ، لكنه فى نفس الوقت أعاد بناءها كى تتناسب مع أفكارة الهادفة ووجهات

---

(١) على عاشور الجعفر (د) : مسرح الطفل فى الكويت، مرجع سابق، ص ٢٧٣

نظرة الحديثة ، لكى تعكس واقع الحياة المعاصرة، ويسقط من خلالها الضوء على الواقع المعاش بكل سلبياته وإيجابياته ، ويبث عن طريقها روح الثورة والتمرد على هذا الواقع ، لذا وظفها لخدمة أفكار ومضامين نصوصه المسرحية التى تدفع الطفل لإدراك هذا الواقع على حقيقته ، كى يصبح على دراية ووعى بتلك الأوضاع غير المقبولة فيه، ومن ثم مواجهة هذا الواقع والتمرد عليه من أجل تغييره نحو الأفضل ، وبهذا تكون الشخصيات ساهمت بدورها فى ترجمة أفكار الكاتب وتوصيلها للأطفال دون مبالغه أو مباشرة .

وبصفة عامة استطاع الكاتب أن يبرز معالم الشخصيات المادية والاجتماعية والنفسية، ونجح فى رسم ملامحها بصفات وسمات واقعية معاصرة ، وهو ما حقق لها تفردها وتميزها عن الشخصيات الأصلية بالحكاية التراثية .

ويمكننا تقسيم الشخصيات فى مسرح "السيد حافظ" الموجه للأطفال إلى قسمين :

أولاً : الشخصيات الرئيسة وتنقسم إلى :

أ- شخصيات " رافضة متمردة " .

ب- شخصيات " مهيمنه متسلطة " ينبغى التمرد عليها .

ثانياً : الشخصيات الثانوية وتنقسم الى :

أ- شخصيات إيجابية مساعدة للشخصيات الرافضة .

ب- شخصيات سلبية تؤيد وتساند الشخصيات المهيمنه .

ومن هنا فإن الباحثة سوف تقوم بعرض تحليلي لكل نوع من هذه الشخصيات لكل نص مسرحي على حدا :

الشخصيات فى مسرحية " على بابا "

أولاً : الشخصيات الرئيسية :

أ- الشخصيات الرافضة : وتتمثل فى صغار التجار والفقراء ("على بابا" ،حمدان)

"على بابا" :

تعد شخصية "على بابا" " الشخصية المحورية التى تدورحولها جميع الأحداث،والمحور الرئيسى الذى دفع بالأحداث للأمام ، وساهم فى بلورة وإبراز فكرة المسرحية .

"على بابا" " هو شخص فقير مسكين يعيش حياةً بسيطةً ، لكن برغم ذلك كان يأمل فى تطهير سوق المدينة من الفساد والظلم ، ويؤمن بضرورة الدفاع عن الحقوق والواجبات، وضرورة البحث عن العدالة الاجتماعية ؛ لذا وضع على عاتقه مسئولية الدفاع عن الفقراء والمظلومين ، وكانت تلك أهم المبادىء التى يؤمن بها ويسعى لتحقيقها ، ولكنه تعرض لظروف معينه جعلته يحيد عن تلك المبادىء ، فتحول إلى شخص متخاذل تخلى عن أصدقائه، وعن نصرة الفقراء. و"على بابا " هو أحد التجار الفقراء بسوق بغداد ، يمتلك دكانًا صغيرًا يعتبر مصدر رزقه الوحيد هو وشريكه"حمدان" ، كان يلاحظ الفساد والغش الذى يمارسه كبار التجار فى السوق ، ويشعر بالاستياء من احتكارهم للسوق ونهب أموال الناس بالحيلة والخداع، لذلك سعى للقضاء على الفساد ورفع الظلم عن الناس، فأخذ يبدى اعتراضه ورفضه على تلك

الأوضاع الظالمة بالسوق محاولاً بث الوعى فى نفوس الناس بتلاعب التجار وغشهم، فثار على " سالم " الذى ينتمى لطبقة التجار الأغنياء ، وسعى لتوعية الناس بغش وخداع " سالم " وكشف حقيقة بضاعته المزيفة أمامهم ، فاشتد النقاش وحدثت بينهما مشاجرة، انتهت بتدخل " شهبندر التجار " الذى وقف إلى جوار " سالم "، ولم يستمع " لعلى بابا". لهذا شعر "على بابا " بالاسى وأخذ يدين أوضاع بلاده الظالمة التى لا مكان فيها للفقراء ، وكذلك أخذ يدين كبار التجار فى إستغلالهم للفقراء كالآتى :

على بابا : أعلم .. أعرف..أفهم..إن الفقير لا يسمع له صوتا فى هذه البلاد .. الفقير ليس له فى الدنيا صوتا ..

سالـم : تكلم بأدب أمام شهبندر التجار .....

شهبندر التجار : الأدب أهم من العلم .... الأدب أهم من المال ......

على بابا : الصدق أهم من الكذب يا شهبندر التجار ... إنى أتحدث عن ألم الناس عن أوجاع الناس ... كبار التجار تحكموا فى السوق وسلبوا الناس أموالهم ونحن لا نستطيع أن نبيع البضاعة بما يخدم الناس..(١)

وفى الحقيقة فإن رفض " على بابا " لتلك الأوضاع الظالمة ، هو نتيجة لوعيه بحقوقه الضائعة ، وإدراكه لنفاق التجار وتلاعبهم وإتخاذهم الغش وسيلةً للسيطرة على السوق ، الا ان رفضه وتمرده هذا كان ينقصه معرفة ووعى إجتماعى بكيفية التغلب على هذا الظلم ، إذ كان يجهل الطريقة التى يستطيع من خلالها استرداد حقوقه المهضومة ،

---

(١) مسرحية " على بابا " مرجع سابق، ص٩

لذلك لم يستطع التغلب على ظلم وفساد كبار التجار ، فقد استطاع التجار أن يحتالوا عليه ويستولوا على نصيبه فى الدكان ، بعد أن حكم عليه قاسم أن يدفع تعويضاً مالياً " لسالم " وأن يتنازل عن حقه فى الدكان له كتعويضًا له عن خسارته للزبائن.

وبالتالى أصبح " سالم " شريكا " لحمدان " فى الدكان ، وطرد " على بابا " من السوق، وعاد لمهنته الأولى " الحطابة " ، وكان هذا نتيجة خطأ " على بابا " وعدم وعيه بالطريقة التى يدافع بها عن حقوقه ، لذا وقع فى فخ كبار التجار وخسر دكانه وتجارته ، وهذا ما يتضح فى الحوار التالى :

قاسم : يصبح نصيب أخى "على بابا" ملكا لسالم وعليه ان يدفع لسالم خمسة وعشرون روبية وبذلك يكون شريكك ياحمدان فى الدكان .

حمدان : هذا الدكان تعب الأيام.. تعب الشهور..تعب السنين.. تعبى انا وعلى بابا.

على بابا : والعدل .. أين العدل يا قاسم ؟؟

شهبندر التجار: هذا حكم كبار التجار ياعلى بابا..وحكمى وأنا قلت حكم قاسم عليك.(١)

ومن ثم يكمن خطأ " على بابا " فى عدم إدراكه ووعيه بكيفية مواجهة الظلم ، فالرغبة فى تحقيق العدالة وتغييرالنظام لن تتحقق عن طريق مواجهة ونضال شخص بمفرده ، فلابد لها من التاييد الجماعى الذى يمنح هذه الرغبة القدرة على المواجهه وتحقيق مساعيها فى التغيير ،

---

(١) المرجع السابق ص ١٤

لذا كان من المفترض ألا يواجه " على بابا " بمفرده ، وأن يستمر فى توعية الناس كى تقوى قدرتهم على المواجهة ويصبح لديهم رغبة فى التغيير ، ومن ثم يثورون على صمتهم وسكوتهم على جشع التجار ، فعدم إدراك " على بابا " لحاجته لقوة شعبية تسانده جعله يخطىء ويواجه بمفرده ، ومن ثم فشل فى رد الظلم عنه وعن الناس .

لكن موقف " على بابا" الرافض هذا لا يستمر على هذا النحو ، بل يتحول إلى موقف آخر مغاير تمامًا نتيجة التحول والتغيير الذى ينتاب الشخصية ، حيث يصبح " على بابا ، نموذجا للشخصية الثورية التى تتخلى عن مبادئها ، فعندما طرد من السوق ،وعاد إلى مهنته الأولى لجمع الحطب عثر بالصدفة على مغارة لعصابة من اللصوص يخبئون فيها ما يسرقون، فتسلل إليها وبدأ فى سرقة مابها من أموال ومجوهرات ، ومن هنا تبلور خطأ " على بابا " فى عدم وعيه الذى جعله يتخذ موقفًا فرديًا، ويقرر سرقة المغاره بمفرده دون أن يخبر الناس والشرطه ، وفى احتفاظه بسر المغارة وبالاموال والكنز لنفسه .

لذلك تحول "على بابا " من نصير الفقراء إلى لص سارق مثله مثل باقى اللصوص ، فقد اعتقد " على بابا " أن سرقة أموال المغارة هو استرداد لحقه الذى سرقه منه اللصوص ، وبذلك يكون حقق العدل لنفسه باسترجاع ماله المسروق،ويتضح ذلك فى حواره مع مرجانة.

مرجانه : واللصوص إذا عرفوا أنك أخذت مالهم

على بابا : أنه ليس مالهم مالنا

مرجانه : لا ياعلى بابا .... إنه ليس مالك أيضا انه مال

على بابا : مالى فيهم ... سرقوه منى
مرجانه : الحل أن تسرقهم ياعلى بابا
على بابا : نعم ... أخذ حقى (١)

وفى الحقيقه فذلك تحول خطير فى مسار الشخصية ، إذ تتحول من الجانب الايجابى إلى الجانب السلبى ، فارتكاب " على بابا " لفعل السرقة أحدث انقلابا خطيرًا فى مبادئه وقيمه، وجعله يحيد عن مبادئه وأهدافه التى كانت تسعى للتغيير، فبمجرد أن حصل على المال خان طبقته الاجتماعية ، وتحول من صفوف الفقراء وعامة الشعب إلى صفوف الأغنياء واللصوص، وتخلى عن مبادئه الثورية فى الدفاع عن الفقراء ، ومواجهة الظلم والفساد ، وبحث عن مصلحته الشخصية بالحصول على المال والنفوذ ، وتخلى عن إخلاصه لطبقته ، برغم كل محاولات زوجته " مرجانه " فى إقناعه بعدم التخلى عن الفقراء وتذكيرها الدائم له بمواقفه الانسانية معهم ، إلا انه أصر على ترك البلاد ، مبررًا ذلك بأن هؤلاء الناس ظلوا صامتين أثناء الظلم الذى لحق به ، ومن هنا أصبحت رغبة " على بابا " فى تغيير الأوضاع الظالمة مجرد هتافات زائفه لتخليه عن مبادئه وعن آماله فى تحقيقها ، وبالتالى تحول موقف "على بابا " لموقف أكثر سلبيه باتخاذه قرار الهروب وترك الوطن.

مرجانه : كنت تصرخ فى الميدان يجب أن نبحث عن قضاة عادلين

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٠

لحمايتنا نحن الفقراء من اللصوص ومن الاغنياء .

على بابا : هيا بنا لاداع للكلام .

مرجانه : وبلادنا نتركها هكذا .... بغداد الجميلة .

على بابا : ماذا نفعل...أخذوا دكانى ... طردونى...سرقونى...والناس صامتون ... امام الناس وقالوا أنت مخطىء لأنى شهدت الحق...لابد أن نرحل يا مرجانه لا حياة لنا فى هذه البلاد .. الوداع يابغداد .(١)

وبهذا عكست شخصيه " على بابا " أيدولوجية الإنسان الإنسحابى الذى يحاول تحقيق العدل عن طريق اقتراف السرقة ، فعلى بابا رمز للإنسان المتسرع الذى لا يملك ناصية التفكير الرزين ، فبعد أن كان "على بابا" يعبر عن شرارة الإنتفاضة وصوت التمرد ، سقط عند أول امتحان حقيقى أمام الثروة والمال .(٢)

وتستمر شخصية " على بابا " فى التطور ، إذ تتحول رغبته فى التغيير من مسئولية اجتماعية تهدف " لتغيير حال المجتمع " إالى مسئولية ذاتية فردية تهدف إلى " تغيير حاله فقط"، فقد تمرد على حياته القديمة التى عانى فيها الفقر، وانتقل إلى حياة جديدة عاش فيها كالأغنياء ، فقد هرب من بغداد إلى البصرة ، وعاش فى قصر فخم كالأمراء ، وأخذ

---

(١) المرجع السابق ص ٤٢

(٢) يوسف عبد الرحمن إسماعيل : البناء الفنى للحكاية الشعبية على بابا والاربعين حرامى (بين الموروث الشعبى والحكايات المسرحيه) دراسة تحليله مقارنه، رسالة ماجستير أكاديمية الفنون، المعهد العالى للنقد الفنى، ٢٠٠٥ ص ١٤٣

يتصدق على أهل المدينة من الأموال المسروقة ، وبالتالى بدأ التغير يطرأ على سماته وسلوكه فقد تحولت صفات الطيبة والمبادىء الخيرة إلـى سلوكيات وتصرفات مرفوضه " فعلى بابا " قد أفسده المال لدرجة أنه أصبح حريصًا فى التصدق على الفقراء خوفاً من ضياع الثروة، ومن هنا قد تساوى تماما مع الأغنياء فى بخله على الفقراء ، فقد نسى هموم الناس ، وبدأ يبحث عن مصلحته الفرديه بالحفاظ على الثروة والمال كما يلى :

على بابا : من أين يجىء كل هؤلاء ... كل هؤلاء الفقراء ؟

صوت الناس: تعال ياعلى بابا ... اعطنا ياعلى بابا.

على بابا : (غاضبا) أوزع عليهم كل يوم ... ألا .. يخجلون ؟

مرجانه : أعط كل الفقراء .

على بابا : لا يا مرجانه .. لا...هذا كلام يخرب البيوت.. الحرص يا مرجانه.[1]

ونتيجة لهذا التحول لم يستطع " على بابا " القيام بالفعل الثورى، وذلك لأنه اتخذ مسارًا خاطئًا خطى فيه خطوات اللصوص ، فقد استغنى عن الناس وتخلى عن نصرة الفقراء، لذا تحولت ثورته التى كان يبث من خلالها الوعى فى الناس لاسترداد حقوقهم ، إلى مجرد تمرد فردى يسعى لتحقيق مكاسب شخصيه ، ولهذا رفض " على بابا " العودة مع " محجوب " ممثل الفقراء إلى بغداد لاستكمال ثورتهم بالقضاء على الظلم

---

(١) مسرحية " على بابا " مرجع سابق ص٥٧ ، ٥٨

ومحاربة اللصوص ، وكان هذا نتيجةً حتميةً ؛ لأن على بابا أصبح واحدًا من اللصوص ، ولهذا أدرك محجوب أن "على بابا " قد أصبح شخصاً آخر ؛ لتحوله عن مسار الحق والخير ، وكذلك لرفضه العودة لاستكمال المناضله .

على بابا : لا أستطيع العودة يا محجوب .

محجوب : من أراه ليس بعلى بابا الذى أعرفه... الذى أعرفه صديق الحق. صديق الفقراء ... صديق حمدان ... (يدق الطبل) هذا زمن عجيب ... زمن غريب. (يدق الطبل ينظر للاطفال فى الصالة) هل هذا هو على بابا ؟ لا .... لا (يجرى) على بابا يحارب اللصوص

على بابا : أرجع يا محجوب ...أرجع يا محجوب ... أرجع يا محجوب.[١]

ومن هنا تحولت شخصية " على بابا " من شخصيه " رافضة " للظلم، وممثل وداع للثورة إلى شخصية " مهيمنة " ، تنكر فيها من الثورة ومن أنصاره الثوريين ، فقد اتخذ موقفًا سلبيًا تجاه محاربة الظلم واللصوص، لهذا ثار أصدقاؤه عليه ، وتحول من موقف الثائر الرافض إلى موقف المرفوض المثار ضده ، وتبين ذلك فى موقف المواجهة بينه وبين اللصوص و"حمدان" وعامة الشعب الذى إنكشف فيه القناع عن اللصوص، وأدرك "حمدان والشعب" ان اللصوص هم انفسهم كبار التجار ، لهذا ثارو عليهم وطالبوا بتسليمهم للشرطة ، كما إنكشفت فيه

---

(١) المرجع السابق ص ٦١

حقيقة " على بابا " الذى حاول تبرير موقفه للشعب بأنه سرق ليسترد حقوقه وأموال الفقراء التى سرقها منهم اللصوص ، لكن الشعب أدان " على بابا " لتماديه فى سرقته، وفساده حتى بعد إلقاء القبض على اللصوص ، وتحولت ثورتهم تجاهه وطالبوا بمحاكمته ، وألقوا القبض عليه هو وزوجته "مرجانه" لتسترها على فعل السرقة ، وبهذا عقب " على بابا " إجتماعيا على جريمته كما يلى :

على بابا : كنت سأوزع المال على الناس

مرجانه : ياليتك فعلت

على بابا : كنت سأفعل يا مرجانة (يدخل رجال الشرطه يقبضون على اللصوص)

حمدان : أقبضوا على ... على بابا

الجميع : اقبضوا على على بابا

أمينه : واقبضوا على مرجانه

مرجانه : أنا بريئه

حمدان : أنت سكتى عن السرقة فأنت شريكة ... [١]

وفى الحقيقة إن إدانة "على بابا " ومحاكمته هى رسالة أخلاقية وتربوية يسوقها الكاتب لجمهور الأطفال ، فالمخطىء لابد أن ينال عقابه، و" على بابا " سرق أموالاً ليست من حقه لذلك كان لابد أن يعاقب على خطأه ، وحتى إن كان هذا الخطأ بسرقه لصوص غير شرفاء

---

(١) المرجع السابق ص ٨٧

، فهذا لا ينفى عنه تهمة السرقة ، لأن السرقة فى حد ذاتها تعد جريمة فى حق نفسه وحق مجتمعه ، لذا كان لابد أن يعاقب على جريمته ، حتى يدرك الطفل معنى العداله الاجتماعية وتترسخ فيه قيمة الأمانه ، فلا يجور على ممتلكات الأخرين ، وكذلك يتجنب الجانب السلبى لتلك الشخصية ويبتعد عن الطرق الملتويه ، ويسعي لتحقيق أهدافه بطرق سويه .

حمدان :

لعبت شخصية " حمدان " دورًا رئيسيًا فى تطور الأحداث ونموها ، إذ تعتبر الشخصية الموازيه لشخصية " على بابا " فهو لا يقل عنه فى الأهمية، كما أنه يعتبر صاحب الفعل الحقيقى فى المسرحية.

وينتمى " حمدان " لنفس طبقة التجار الفقراء ، وهو صديق " على بابا " وشريكه فى الدكان، ولديه نفس المبادىء والقيم التى تنادى بنصرة الفقراء ورفض الفساد والظلم ، وكان على دراية ووعى بحقيقة التجار، وحقيقة إدعاءتهم الكاذبة التى تقتضي تحقيق العدالة فى (الظاهر) لكنهم يظلمون الناس ويسرقونهم فى (الباطن)، لذا كان رفضه غير مباشر لأنه يعلم أنه لن يستطيع مواجهة التجار بمفرده ، إذ أن تلك المواجهة ستنتهى بالفشل لأن قدرته على المواجهة غير متكافئة مع قدرة التجار ، لذلك اتخذ موقفًا أكثر عقلانية فى التعامل معهم، ولجأ إلى المسالمه والمصالحة إلى أن تأتيه الفرصه للمواجهه ، فقد تعامل بوعى فى موقف مساندة " شهبندر التجار " " لسالم " اثناء اتهام "

على بابا " له بالغش ، فهو لم يثور عليهم كما فعل " على بابا "لأنه يعلم أن ثورته بمفرده لن تجدى نفعًا ، بل تعامل مع الموقف بحرص وحكمه ، وبنفس الطريقة التى يتعامل بها كبار التجار أنفسهم ، وذلك ليأمن شرهم وظلمهم ، فأخذ يلطف الأمر مع " شهبندر التجار " حتى يعفو عن " على بابا ".

على بابا : يا حمدان (يجذب حمدان بعيدا) يا حمدان ماذا تفعل .. ماذا تقول له ... تنافقه ؟

حمدان : نريده أن يرحل عنا بكلمتين .. لا داع لكثرة الكلام .. دعنى أحدثه كما يفعل سالم.

على بابا : لا تنافقه إنه لا يحب الفقراء .

حمدان : أعلم ذلك ...

على بابا : وتحدثه بأدب ... وكأنك خائف منه .

حمدان : خائف عليك ..إنه شهبندر التجار يستطيع أن يمنع وجودنا فى السوق .. ويطردنا ونعود للحطب مرةً أخرى ..دع الامر لى(يتركه حمدان ويذهب إلى شهبندر التجار)

حمدان : يا راعى الأمن والأمان ....[1]

ويتمتع " حمدان " بروح المقاومة والمثابرة والرغبة فى تغيير الواقع الظالم وتحقيق العدالة، لكن لإيمانه بأن تلك الرغبة لن تتحقق إلا بالفعل الجماعى رفض قرار " على بابا " السلبى الذى اتخذه لمغادرة

---

(١) المرجع السابق ص ١٢

الوطن وأخذ يحثه على ضرورة البقاء والاستمرار فى النضال ضد اللصوص لكشف حقيقتهم أمام الناس ،وإظهار الحق وتحقيق العدل ، لكن برغم محاولات " حمدان " المستمرة فى إقناع " على بابا " بأنه لن يستطيع تغيير النظام بمفرده لابد من المقاومة الجماعية التى تضمن لهم البقاء والعدل ، إلا أن " على بابا " لم يستمع إليه وأخذ يدين الوطن لعدم قدرته على إنصاف المظلوم ، وغادر برغم كل نداءات " حمدان " له بضرورة المواجهه لحماية حقوقهم ، وقد تجلى هذا فى إصرار " حمدان " على الاستمرار فى النضال والكفاح للحفاظ على حقوقهم وحمايتهم من كبار التجار كالتالى :

على بابا : الوطن إنسان .... الوطن ينصف المظلوم ... الوطن عدل ...
الوطن حق.... الوطن يسمع صوت الفقير قبل الغنى الوطن
ليس كلاما... دعنى يا حمدان... دعنى ياحمدان (يجرى)

حمدان : أرجع ياعلى بابا ... لن تستطيع ان تغير النظام ... الكبار كبار
والصغار صغار ... ولن ندع الكبار يأكلوننا ويطردوننا أرجع
يا على بابا ... [(١)]

وتستمر شخصية " حمدان " فى التطور إذ يتحول موقفه الرافض ، من رفض غير مباشر وعدم قدرة على المواجهة ، إلى رفض علنى ومواجهة صريحة يحاول خلالها توعية الناس بمدى ظلم التجار وفسادهم وكشف حقيقتهم أمام الناس، وحثهم على الخلاص من جشعهم وسيطرتهم عليهم، فعندما يسرق اللصوص دكان " حمدان " ويستحوذ

---

(١) المرجع السابق ص ٢٠

" سالم " على نصيبه فى الدكان كتعويض عن خسارته لبضاعته التى تساوى نصف ما يملكه " حمدان " فى " الدكان " هنا يتأكد "حمدان" أن "كبار التجار" قد تمادوا فى ظلمهم وجشعهم لدرجة قد تقضى على كل دكاكين التجار الفقراء ، لذا يصيح "حمدان" مخاطبًا الناس ليدين سكوتهم واستسلامهم لما يقع عليهم من ظلم،محاولاً نشر الوعى وإيقاظ روح الثورة والتمرد فيهم ضد كل الأوضاع والأفعال الظالمة التى تسلب حقوقهم .

حمدان : يا أهل بغداد الكرام... العدل قد ضاع والحقيقة قد ضاعت .. والظلم ظهر فافعلوا أى شىء تحركو ... أمس على بابا وأنا اليوم وغدا واحد آخر . (١)

وتمثل شخصية " حمدان " مثالاً واضحًا للشخصية الثابتة على مبادئها التى لا تتغير، ولا تحيد عن مسارها مهما تغيرت الظروف ، وكذلك تحمل صفات نبيلة كالقناعة والرضا بالرزق الحلال والقدرة على فعل الصواب ، وتتضح تلك الصفات فى موقف "اكتشاف سر المغارة " الذى يبلور ويوضح الخطأ الذى وقع فيه " على بابا " ويوضح مدى التغيير الذى طرأ على "على بابا" بعد حصوله على المال ، فالاثنان قد تعرضا لنفس الموقف ولكن كان لكل منهما رؤية مختلفه عن الآخر ، " فعلى بابا وحمدان " قد خسر كل منهما نصيبه فى الدكان ، وطردا من السوق ، لكن "على بابا" لعدم وعيه ومعرفته يحيد عن مساره ويتخلى عن مبادئه ويقرر مغادرة الوطن ، بعد مرحلة اكتشاف المغارة وسرقة

---

(١) المرجع السابق ص٥٢

الأموال والمجوهرات ، اعتقادًا منه بأن هذا حقه الذى سرقه اللصوص ، أما "حمدان" لم يترك الوطن بعد ضياع دكانه بل ظل ينشر بذور الثورة فى الناس ، كما أنه لم يتخل عن مبادئه وقيمه وظل متمسكًا بها حتى بعد اكتشافه المغارة إذ رفض أن يسرق ما بها من أموال ، لإدراكه أن السرقه جريمه حتى لو كان المسروق لصًا ، فهو لم ينس مبادئه أمام الثروة كما فعل "على بابا" ، وهذا نابع من قوة إرادته التى لم تضعف أمام قوة المال ومن نقاء ضميره الذى منعه من السرقه ، ويتضح ذلك فى حديثه إلى نفسه التالى :

حمدان : ماهذا.. ذهب..ياقوت...ماس..أحجار كريمة .. ماهذا سأخذها كلها .. لا .. نصفها لا ربعها .. لا .. لاشيء .. أن أنام مرتاح البال .. مال من هذا ؟ .. مال اللصوص ومن أين أتى به اللصوص ؟ من الناس؟ إذا هو مال حرام .. أنا لا أسرق وماذا أفعل لو سرقت اللصوص سآخذ المال سأطمع .. لا أنه مال حرام .. سأخرج فى الحال .. افتح يا سمسم ..(يخرج وهو يجرى)[1]

ويؤكد لنا الكاتب أن " حمدان " هو صاحب الفعل الحقيقى فى المسرحية ، إذ أن الفعل الثورى يتم من خلاله ، فعندما يصل "حمدان" لقصر "على بابا" يكتشف حقيقة اللصوص ، ويعلم أن العصابة التى كانت تسرق أموالهمليلاً هم أنفسهم كبار التجار الذين كانوا يظلمونهم نهاراً ، كما يكتشف حقيقة "على بابا" فتتفجر ثورة الناس ضدهم

---

(١) المرجع السابق ص ٦٩

مطالبين بمحاكمتهم ، ولأن "حمدان" يعى من البداية أنه لن يستطيع التغيير إلا بجموع الشعب ، لذا يقود الناس فى ثورتهم ضد اللصوص وضد على بابا ومرجانه ويقبضون عليهم ويسلمونهم للشرطة ، ثم يرشدهم إلى المغارة لاسترداد أموالهم المسروقه ، وبهذا يكون قد تحقق الفعل الثورى والتغيير على أيدى "حمدان والشعب" إذ استطاعوا تطهير المجتمع من اللصوص (كبار التجار) وتحقيق العدل باسترداد (صغار التجار) ، أموالهم وحقوقهم ويظهر ذلك فى حواره التالى:

حمدان : أيها الناس هذا كبير اللصوص بينكم خذوا حقكم منه ثم سلموه للشرطه وسلموا قاسم وسلموا أمينه ، إنهم لصوص .. (يختفى على بابا من المجموعه).

حمدان : (يشير للجمهور) هيا أيها الناس ، أقبضوا على اللصوص... تعالوا معنا، لا تتركوا اللصوص يسرقوكم... تعالوا معنا... (١)

ومن الواضح أن الكاتب يحمل شخصية "حمدان" وجهة نظره واتجاهه الفكرى، إذ يوجه من خلاله رسالةً هامةً للطفل ، وهى بث بذور الثورة والتمرد ضد كل أشكال القهر والظلم التى يعانى منها المجتمع، والقدرة على المواجهه وعدم الاستسلام، وكذلك يقدم الكاتب للطفل من خلاله المغزى الأخلاقى من المسرحية وهو ضرورة التمسك بالمبادىء والقيم ، والالتزام بالصدق والامانه والابتعاد عن الغش والسرقه وضرورة الحفاظ والدفاع عن حقوق الفرد والمجتمع .

---

(١) المرجع السابق ص ٨٤

ب- الشخصيات المهيمنه :

وتتمثل فى كبار التجار الاغنياء (قاسم وشهبندر التجار)

قاسم :

هو رمز للشخصية المهيمنه بنفوذها التى تستغل كل شىء لتحقيق مصالحها الشخصية حتى الروابط والعلاقات الاجتماعية.

ويعد " قاسم " واحدًا من كبار التجار الأغنياء المسيطرين على كل زمام الأمور فى السوق، والذين يحتالون على الفقراء للاستيلاء على تجارتهم ، وكذلك يعد أحد أفراد عصابة اللصوص الذين يسرقون أموال الفقراء وحقوقهم ، وعلى هذا تنقسم شخصية " قاسم " إلى جانبين : الجانب الأول الذى يتعامل فيه بمنطق كبار التجار، والجانب الثانى الذى يتعامل فيه بمنطق اللصوص .

وبرغم أن قاسم " شقيق "على بابا" إلا أن العلاقة بينهما عدائية نتيجة الاختلاف الطبقى، حيث يكن "قاسم" لأخية كثيرًا من الحقد والكراهية ، لذلك ينسى علاقة " الأخوه " ويفرض سلطته ونفوذه ويتسبب فى خسارة " على بابا " لدكانه وتجارته مستخدمًا الحيلة والخداع ، إذ يتأمر مع "شهبندر التجار وسالم " على أخيه ويطردونه من السوق للعودة للاحتطاب مرةً أخرى ، وعندما يظلم "على بابا" ويطالب بحقه ، يؤكد له "قاسم" أن هذا هو الحق والعرف المتعارف عليه "بقانون التجار" ، وليس ذلك فحسب بل يظهر عدم مبالاته بالأمر ، ويتخاذل ويتخلى عن أخيه ويرفض مساعدته عندما يطلب منه "

حمدان " أن يدفع التعويض بدلاً من "على بابا" بل يتهرب من مساعدته بحجة أن أمواله مطروحة بالسوق .

على بابا : ياقاسم أنت أخى أم أخيهم ؟

قاسم : أنا مع الحق .

على بابا : حق الفقراء ... أم حق الاغنياء ؟

قاسم : الحق حق أن يتبع .

حمدان : والعمل .. على بابا .. ليس معه نقود .. هل ..

شهبندر التجار : (مقاطعا) يعمل فى الحطب ثانية حتى يجمع باقى الغرامة .

حمدان : إدفع له ياقاسم .. بدلا من عودته للعمل فى الحطب .

قاسم : أدفع له من أين.. نقودى كلها فى السوق ..فى البضاعة .. فى حملة التجار[١].

وتظهر شخصية "قاسم" مدى الكبرياء والتعالى الذى يتصف به الطبقات العليا ، إذ يتعامل مع أخيه من منطق أنه من كبار التجار وأنه من طبقة أعلى منه ، لهذا لا يحق له أن يتطاول بالحديث عن أسياده من التجار ، كما أنه ينظر له نظرةً دونيةً فلا يحق "لعلى بابا" أو طبقته الفقيرة التطلع إلى الصعود لمكانة كبار التجار والتساوى معهم ، ولهذا يسخر "قاسم" من "على بابا" فى حواره التالى :

(١) المرجع السابق ص ١٤

على بابا : أنه ظلم .... ألسنا تجارا نتحدث مع بعضنا هذا يحدث كل يوم في السوق .

قاسم : كبار التجار كبار.وصغار التجار صغار.وأنت صغير يا على بابا تتكلم مع صغار التجار.. وعليك أن تخدم كبار التجار ... هيا ياشهبندر التجار معى لنتناول الشاى.(١)

وتعكس شخصية " قاسم " جانب الشر فى المسرحية ، إذ يستمر فى خداع " على بابا " محاولا إلحاق الضرر به ، حيث تدفعه الغيرة والطمع إلى الذهاب إلى البصرة نباءً على طلب "شهبندر التجار " للبحث عن " على بابا " ، ومعرفة سر ثرائه ، وهناك تتغير معاملة " قاسم " لأخيه، فيستخدم دهاءه ومكره فى التودد " لعلى بابا " بمحبة زائفة ، ويتملقه وينافقه حتى يحصل منه على المعلومات الكاملة عن سر ثراءه ، ومن ثم تنطلى عليه الخديعة ويخبر " قاسم " عن سر المغارة ، وبعد أن يحصل " قاسم " على هدفه يهرب من قصر " على بابا " سرًا ليخبر العصابة عن مكان " على بابا " وعن سرقته لاموالهم.

الرجل المجهول : علمت يا معلمى أن على بابا هو الذى سرق أموالنا.

زعيم العصابة : ماذا تقول .

الرجل المجهول : ما أقوله هو الحقيقة .

زعيم العصابة : على بابا ... أين يسكن ؟

الرجل المجهول : فى مدينه البصرة .

---

(١) المرجع السابق ص ١٥

زعيم العصابة : أذهب إلى بيته وضع علامة عليه .
الرجل المجهول : أمرك يا سيدى .
زعيم العصابة : أستعدوا...ستذهب إلى منزل على بابا ... سندمره سنسرقه هيا بنا. افتح يا سمسم (يخرجون) (١).

ومن هنا يتضح الوجه الحقيقى لشخصية " قاسم " إذ يتعامل مع " على بابا " بمنطق اللصوص ، وكذلك ينكشف القناع الذى يتخفى وراءه كتاجر ليظهر لنا صورة من أقبح الصور اللاإنسانية وهى خيانة وغدر الأخ لأخيه، حيث يدبر " قاسم " مع العصابة مكيدةً لقتل " على بابا " والتخلص منه لاسترداد اموالهم المسروقة من المغارة ، لكن هذه المؤامرة تنتهى بالفشل إذ تستطيع "مرجانه" ان تكشف المكيدة وتنقذ زوجها من اللصوص ، وبناءا على ذلك تعتبر شخصية " قاسم " شخصية أحادية البعد ، إذ أنها تمثل الشر الدائم طول الخط الدرامى بالمسرحية .

وفى الحقيقه إن تقديم النماذج السلبية إلى جانب النماذج الايجابية أمر ضرورى فى مسرح الطفل ، حتى يتجنب الطفل الفعل الشرير وعدم محاكاته فى المستقبل ، وحتى لا يصطدم بتلك الأفعال فى الواقع عند الكبر ، فتجعله يكرة الحياة بما فيها من سلبيات وشرور ، ولكن يجب علينا أن نأخذ حذرنا بألا يستفحل الشر لدرجة أن يفكر الأخ فى قتل أخيه ، لأن هذا السلوك يتنافى مع مبادىء الانسانيه .

---

(١) المرجع السابق ص ٦٨

وربما أراد الكاتب من خلال إظهار قاسم بتلك الصورة أن يبرز مدى التناقض فى الشخصيات ، إذ جاء بشخصية " قاسم " بصفاتها وسلوكياتها الخاطئه ، لإبراز شخصية " على بابا " بصفاتها ومبادئها الطيبة ، وليبرز أيضا الخلافات التى قد تحدث بين الأخوه نتيجة الطمع والحقد ، فالخلافات والغيرة بين الأخوة أمر وارد لأن تلك طبيعة النفس البشرية.

شهبندرالتجار:

هو من الشخصيات المهيمنة بالسلطة والنفوذ ، إذ يرمز للقوى الفاسدة التى تستغل الناس لخدمة مصالحها الذاتيه .وقد قدم الكاتب تلك الشخصية بوجهين مختلفين : الوجه الأول يمثل " شهبندر التجار " الذى يسرق حقوق الناس بالفساد والغش تحت ستار العدل، والوجه الثانى يمثل "زعيم العصابة" الذى يسرق حقوق الناس بالسلب والنهب تحت ستار اللصوص ، لهذا ينطبق عليه قول " حاميها حراميها".

ويمثل " شهبندر التجار " شيخ التجار بسوق بغداد ، ويفترض أنه يمثل " العدل والميزان " بالسوق ، إلا أنه يستغل سلطته فى تزييف الحقائق ، كى يحتال على الفقراء بالمكر والخداع، ويستولى على حقوقهم ، كما أنه يناصر طبقة التجار الأغنياء، ويحافظ على حقوقهم فى مقابل استنزاف وهضم حقوق الفقراء ، فمصلحته تتفق مع مصلحة الاغنياء ، ولهذا يسعى هو وكبار التجار إلى زيادة أموالهم على حساب الفقراء ، فنراه يقف إلى جوار " سالم " ضد " على بابا " و" حمدان

" ، ويصل فساده للاحتيال عليهم وإعطاء دكانهم "لسالم "، " فشهبندر التجار " هو صوت السلطة المتحكمة فى " سوق بغداد " التى تسعى لخداع الفقراء وتتظاهر بمساعدتهم ، فعندما تظلم وثار "على بابا " على سرقه اللصوص لدكاكين الفقراء وتركهم دكاكين الأغنياء ، نجح شهبندر التجار فى خداعه وإقناعه بوصول الأمر للسلطان ، وبهذا حصل على سكوته وصمته.

على بابا : ولماذا لم يسرقوك .. لماذا تركوا دكانك كما هو وسرقوا دكانى الفقير وتركوا دكانك الثرى..لماذا يسرقون دكاكين الفقراء ويتركون دكاكين الأغنياء؟

سالـم : لأنى حريص ، أقفل دكانى جيدا ليل نهار... الحرص أهم الأشياء...

شهبندر النجار: لقد بلغنا الوزير والسلطان عن هؤلاء اللصـــوص ولا داع للكلام.. ولكثرته(١)

ويمثل " شهبندر التجار " القوى المتسلطة التى تحجب وصول صوت الشعب للسلطة ، إذ يستخدم قوته وجبروته " كزعيم عصابة " فى إسكات أى صوت ناطق بالحق ، وأى صوت يحاول أن يتجرأ أو يتطاول بالحديث عن كبار التجار ، وعن الأوضاع الفاسدة الظالمة بالسوق، فهو لا يستخدم أسلوب الأحتيال فقط كى يسكت الناس عن قول الحق كما فعل مع " حمدان وعلى بابا " بل يستخدم أسلوب القوة أيضا

---

(١) المرجع السابق ص ١١

كى يغلق جميع الأفواه التى تتجرأ بالحديث عنهم .

زعيم العصابة : لقد تعدى إسماعيل العطار حدوده وتحدث فيما لا يعنيه ويثير ضجة وعلينا أن نسكته .

المجموعه : نسكته ؟

زعيم العصابة : نحرق دكانه .

المجموعة : نحرقه .

زعيم العصابه : أسمعتم ....

المجموعه : سمعنا ؟ (١)

ويستخدم " شهبندر التجار " سلطته فى جعل طبقة " كبار التجار " هى السائدة والمتحكمة الوحيدة فى السوق ، ويستغل نفوذه فى عدم السماح لطبقة الفقراء بالحصول على تلك الحقوق ، لذا عندما علم بثراء " على بابا " لم يتقبل صعوده لتلك المكانة التى جعلته يتساوى مع كبار التجار ، ودبر مكيدة للتخلص منه ، فتنكر وجاء قصر " على بابا " على أنه تاجر من بغداد ومعه جرار الزيت الأربعون التى يختبىء فيها اللصوص ، حتى يتخلصوا من " على بابا " ويستردون أموالهم المسروقة

زعيم العصابة : أنا أبو الحسن البغدادى تاجر من بغداد .... أتيت إلى السيد على بابا .

مرجانه : وما الذى معك .

---

(١) المرجع السابق ص ٦٧

زعيم العصابة : جرار زيت .
على بابا : من.
مرجانه : تاجر من بغداد معه جرار زيت .
زعيم العصابة : أتيت لك خصيصا لحسن سمعتك وحسن سيرتك .
على بابا : تفضل إلى منزلى مثل منزلك.
زعيم العصابة : شكرا لك .(١)

ثانياً : الشخصيات الثانوية :

أ- شخصيات إيجابية مساعدة للشخصيات الرافضة ومنها (مرجانه – محجوب)

مرجانة : هى زوجة " على بابا " وهى إنسانه خيره وصبورة ، ولديها قناعة ورضى بحالها رغم فقر زوجها ، كما أنها تحمل نفس مبادئه ولا تخشى قول الحق.

وتمثل"مرجانه" صوت الضمير الحى اليقظ " لعلى بابا "، إذ اتخذت موقفًا إيجابيًا رافضًا لكل تصرفات " على بابا " بعد سرقة المغارة، لكن هذا الرفض لم يتعد بعض الكلمات، فقد عجزت عن القيام بموقف فعلى حقيقى ، لكنها حاولت أن تعيده إلى الصواب بكافة الطرق حتى لا يحيد عن مبادئه وقيمه ، فكانت محاولتها " الأولى " عندما عارضت " على بابا " فى سرقة أموال المغارة ، وحاولت أن تقنعه بعدم أخذ أموال اللصوص وأن عليه أن يأخذ حقه بالعدل ، لكن دون جدوى ،

---

(١) المرجع السابق ص ٧٥

" فعلى بابا " كان مقتنعًا أن السرقه هى الوسيله التى يسترد بها حقه من اللصوص . ومحاولتها الثانيه كانت من أجل منعه من الهروب وعدم ترك الوطن إذ رفضت أن تهرب معه ، وتترك بلدها التى تحمل أحلى ذكرياتها ، لكنه يجبرها على الهروب معه تنفيذاً لواجبات الزوج . وكانت محاولتها الثالثه والأخيرة هى إقناعة بعدم التخلى عن مبادئه وقيمه التى كان يحلم أن يحققها للفقراء ، فحاولت أن تستدر عواطفه بتذكيره بمواقفة الانسانية معهم ، لكنها فشلت فى كل هذه المحاولات إذ يقرر فى النهاية مغادرة الوطن والتخلى عن مبادئه.

مرجانه : لا سأظل هنا .

على بابا : أنا زوجك ومن حقى أن أخذك معى .

مرجانه : سنرحل إلى اين ؟

على بابا : سنترك هذه البلاد... لقد انتشر الظلم فى هذه المدينة وعلينا أن نغير المكان

مرجانه : لا يا على بابا..لا نترك مدينتنا . أتذكر كنت تقول دائما ليس لى من رغبة سوى أن اعطى الأرض للفلاحين .

على بابا : ولم يحصلوا عليها ..لأنهم صامتون على ظلمهم. [١]

يتحول هذا الموقف الايجابى لمرجانة إلى موقف سلبى نتيجة موافقتها على الهروب من بغداد، وتسترها على سرقة زوجها لأموال المغارة ، ولهذا تعد "مرجانه" شريكة " على بابا " فى جريمته وتستحق العقاب

---

(١) المرجع السابق ص ٤١

مثله ، لذا تم القاء القبض عليها هى وزوجها وحكم عليهما بالسجن .

وتتصف شخصية " مرجانة " بالذكاء والفطنه والقدرة على مواجهة المشكلات وحسن التصرف وتدبير الأمور ، لهذا استطاعت التصدى لكل الحيل التى قام بها اللصوص للتخلص من زوجها ، إذ قامت بتضليل اللصوص بتكرار علامة (×) التى وضعها قاسم على منزلهم على جميع المنازل المجاورة ، اعتقادًا منها بأن توزيع العلامة على كل المنازل يبعد الشر عنهم إن كانت هذه العلامة ذات حظ سىء ، لذلك اختلط الامر على اللصوص ولم يتمكنوا من تحديد منزل "على بابا" وأصبحوا فى حيرة مما أدى لتضليلهم بعد الوقت.

زعيم العصابة: غير معقول العلامة على كل الأبواب..هل كل البيوت هذه ملك على بابا، إن العلامة موجودة على أبواب المدينة كلها. (١)

وكذلك أستطاعت "مرجانة" أيضا أن تحبط كل مخططات اللصوص إذ اكتشفت حقيقة جرار الزيت التى اختبأ فيها اللصوص كحيلة لدخول القصر لقتل " على بابـا " ، لذا طلبت مرجانة من النساء سكب الماء المغلى والزيت الساخن فى الجرار ، وبهذه الطريقة استطاعت " مرجانه " أن تكشف حقيقة اللصوص وزعيمهم ، وحقيقة قاسم وأمينه، وتمكنت من إنقاذ زوجها من مخططات قاسم وعصابة اللصوص.

---

(١) المرجع السابق ص ٧٢

مرجانة : هيا أيها النساء أسكبن الزيت المغلى فى الجرار والماء الساخن ...هيا ...

(كل أمرأه تسكب الماء والزيت .. مع صراخ اللصوص فى الجرار)

أمينه : ما هذا ...؟

مرجانه : هيا يا نساء ...

أمينه : حرام ... أن تقتلوا الناس .

مرجانه : انفضح أمركم يا أمينه . (١)

محجوب :

هو أحد أفراد الطبقة الفقيرة المطحونة المعدومة ، التى لا تملك قوت يومها وتعيش على الإحسان من الآخرين ، وهو صديق " على بابا وحمدان " كان يؤمن " بعلى بابا " كنصير للفقراء إذ كان يعطف عليه ويستمع لحكاياته ، وكان لا يخشى فى الحق من أى سلطة أو نفوذ، فيصيب بكلماتة الجارحه كبار التجار ويتحدث عن ظلمهم دون خوف أو خشية ، فيواجه " سالم " ويتهمه بالسرقه بعد حصوله على نصيب " على بابا " فى الدكان .

محجوب : يا سالم ... يا حرامى ...كيف تسرق دكان على بابا ؟

(سالم يدفع محجوب يقع مع طبله على الأرض)

سالم : ابعد عنى يا طويل اللسان .

---

(١) المرجع السابق ص ٨٣

محجوب : تضربنى يا طويل اليد ... يا سارق دكان على بابا فى وضح النهار (١)

وتمثل شخصية " محجوب شخصية المجذوب أو الأبله الذى يتصنع البلاهة والجنون وفى نفس الوقت ينطق بالحكمة والموعظة ، أذ أنه يجسدالحقيقة والعدالة ، فيسير بسوق بغداد ضائعًا وتائهًا مثله مثل الحقيقة التائهة والعدالة الغائبة اللذان يبحث عنهما ، كى يوقظ ضمير أهل بغداد تجاه تلك الأوضاع الظالمة الفاسدة بالسوق،وكذلك لتوعيه الفقراء بحقوقهم الضائعة.

محجوب : السبت قد فات...والحد قد فات...والعدل قد ضاع ... والحقيقة ضاعت ... يا أهالى بغداد...الكبيرة...بغداد العظيمة ... طفل صغير أسمه العدل تائه وبنت جميله أسمها الحقيقة تائهه ... والسرقة قد بانت وعلى بابا قد.. (٢)

وعلى هذا الأساس ظل " محجوب " يبحث عن الحقيقة والعدل، إذ كان يؤمن بمبادىء " على بابا " وينظر له على أنه " المخلص " الذى سيطهر البلاد من الفساد واللصوص ، ويخلص الفقراء من الظلم، لذلك أخذ يحثه على عدم الاستسلام لظلم التجار وعدم ترك الوطن، لكن دون فائدة يصر " على بابا " على ترك الوطن .

ولم يتوقف دور " محجوب " عند هذا الموقف ، بل قام بدور

(١) المرجع السابق ص ١٨
(٢) المرجع السابق ص ٢٤

الداعى للثوره والتمرد إذ ظل يبحث عن " على بابا " كى يحقق العدالة، وليس ذلك فحسب فعندما عثر عليه أخذ يحثه على العودة للوطن للاستمرار فى المناضلة ومحاربة اللصوص واستكمال ثورتهم ، ولكنه يفاجأ برفض "على بابا" العودة للوطن ، وتخليه عن مبادئه وعن الفقراء وتنصله من طبقته بعد أن صار من الأثرياء ، لهذا طلب من "محجوب" أن ينسى تلك الأفكار ويترك اللصوص، ويسكن معه فى قصره ، لكن "محجوب" رفض أن يتخلى عن مبادئه وينسلخ من طبقته، ورفض أن يقيم بقصر "على بابا" واستمر فى طريقه يبحث عن العدالة ويبحث عن صديقه "على بابا الفقير" لأن ذلك الشخص الذى رآه لم يكن "على بابا" الذى يعرفه .

على بابا : تعال يا محجوب ، أدخل الدار ... دعك من اللصوص .

محجوب : أترك اللصوص ... لماذا ياعلى بابا ؟

على بابا : أسكن معى فى أى غرفه فى الدار ... إنه قصر كبير ...

محجوب : أنا لا أسكن هنا. ياعلى بابا.أنا أريد على بابا صديق الفقراء
لا أعرفك أنت أنت شخص آخر.أريد صديقى على بابا الفقير
يأتى معى إلى بغداد لنحارب اللصوص أنا وأنت وحمدان وكل
الناس (يدق الطبل) والحق يبـــان والظلم يختفى. (١)

وتقوم شخصية " محجوب " بدور الراوى الذى يقوم بالتقديم أو التعليق على الأحداث حيث يوجه الأحداث ويختصرها فى حكم ومواعظ ، فيظهر بعد استيلاء " سالم " على دكان " حمدان " ويعلق على غياب العدل ،

(١) المرجع السابق ص ٦٠

ويصف خداع " سالم " بمكر ودهاء الثعلب الذى ظهر على حقيقته ، واستولى على حق " حمدان " كما فعل مع " على بابا ".

محجوب : (يدخل المسرح) والثعلب بان..بان وسالم سرق الدكان..
وعلى بابا لابد يبان ... والتجار سرقوا الميزان .. والعدل ضاع فى الميدان . (١)

وهكذا تحمل كل تعليقات وتساؤلات " محجوب " الأطفال على تبصر الحقيقة وإستخلاص العبره والعظة ، إذ يوجه الكاتب للأطفال من خلاله دعوة للتكاتف على قوى الظلم والثورة على الاوضاع الاجتماعية الفاسده والسعى إلى تغييرها ، وعلى هذا فإن شخصية " محجوب " تجسد شخصية المؤلف نفسه والقناع الذى يتخفى وراءه.

ب- شخصيات سلبية مسانده للشخصيات المهيمنه ومنها (أمينه – سالم)

أمينه :

وهى زوجة " قاسم " ولها نفس صفاته ، إذ تحمل فى داخلها " لمرجانه " كثيرًا من الحقد والكراهية ، وتتصف بالأنانيه وحب الذات والسيطرة ، فبرغم ثرائها الفاحش ترفض أن تقرض مرجانه قليلا من الزيت ، كما أن لديها كثيرًا من الغرور والكبرياء كزوجها إذ تتعالى على " مرجانه " وتسىء معاملتها وتعاملها كخادمة لا يحق لها أن تتحدث مع أسيادها.

---

(١) المرجع السابق ص ٥٢

أمينه : من بالباب .
مرجانه : أنا مرجانه يا أمينه !
أمينه : (تضرب بيدها على صدرها)أمينه.أنا سيدتها تقول لى أمينه (تفتح الباب بسرعة) أمينه ... هكذا ...أنا سيدتك... عمتك... أنا تقولين لى يا أمينه ؟؟ (١)

وتمثل شخصية " أمينة " كثيرًا من الصفات السلبية السيئة كالجشع والطمع والتطفل وحب الاستطلاع ، إذ يدفعها فضولها إلى معرفة أسباب احتياج مرجانة لإناء القمح ، فهى لا تصدق أن "على بابا" الفقير يستطيع شراء القمح ، لذا تقوم بكل مكر ودهاء بوضع قطعة من الشمع فى الإناء حتى يلتصق به ما تزنه " مرجانه " ، ومن ثم تستطيع معرفه ما وضعته فى الإناء ، وتفاجأ "أمينه" بوجود قطعة من الذهب ملتصقه بالاناء فتذهب على الفور لإبلاغ زوجها ، فيذهب مسرعًا إلى منزل "على بابا" لمعرفة حقيقة الأمر، ثم يفاجأ بأنهما قد هربا وترك البلاد.

أمينه : روبية ذهب.
قاسم : من أين ؟
أمينه : من منزل أخيك على بابا.
قاسم : على بابا عنده روبيه ذهب هذا كلام .. على بابا متعب .
أمينه : نعم أعطيت زوجته مرجانه الاناء..قالت لتزن القمح ووضعت

---

(١) المرجع السابق ص ٢٣

قطعة شمع عندما شككت فى كلامها .. فاتضح أنه ذهب ... روبيات ذهب.

قاسم : هذا صحيح هيا بنا إلى منزل على بابا (يجريان إلى المنزل.. يجدان الباب مفتوحا)(١)

وتتصف " أمينه بالمكر والخداع كزوجها والتلون بأكثر من وجه من أجل الحصول على غرضها ، إذ أنها عندما تعلم بثراء " على بابا ومرجانة " تشعر بالغيرة والحقد من وصول مرجانه لمكانتها فتذهب للبصرة مع زوجها ، وتتودد إليهم وبالتالى تغير معاملتها مع "مرجانة " وتتظاهر بالمحبة حتى تستطيع هى وزوجها معرفه سر المغارة .

أمينه : حتى بيتنا ما عدنا نتحمله.. قلت لنفسى يا أمينه ليس لك فى الدنيا سوى أختك مرجانه .....

مرجانه : مرحبا بك يا أمينه فى بيتنا ... والحمد الله إن المال جعلنى أختك .

أمينـه : شكرا لك يا حبيبتى أنت أخت وعزيزة لا تغضبى منى مما حدث نحـــن أقارب وأخوات(٢)

وتمثل " أمينه " نموذجًا واضحًا للشر والغدر والخيانه ، فعندما تعلم بسر المغارة ، تدبر مع زوجها والعصابة مكيدةً للتخلص من " مرجانة وعلى بابا " لكن " مرجانة " تستطيع كشف المؤامرة ، ويتم القبض على أمينه وزوجها.

---

(١) المرجع السابق ص ٤٣
(٢) المرجع السابق ص ٦٤

ســـالـم :

هو من الشخصيات المساعدة للقوى المهيمنة ، والموالية للسلطة والنفوذ من أجل تسهيل مصالحها الذاتية ، إذ يتحالف مع كبار التجار (شهبندر التجار وقاسم) ضد صغار التجار (على بابا وحمدان) . وهو واحد من كبار التجار الأغنياء ، وبرغم أنه تاجر ثرى إلا أنه يسعى لزيادة أمواله بطرق غير مشرعية ، فيلجأ للمراوغه والغش فى البيع ، ويخدع الناس ويبيع لهم أقمشة رديئة مغشوشة على أنها من أجود أنواع الاقمشة ، لهذا يتشاجر معه " على بابا " لأنه يغش الناس ويدعى أنه يبيع الحرير الهندى.

سالـم : نعم الحرير الذى عندى هندى .

على بابا :غشاش.. لا هندى ولا شئْ.. الحرير الهندى لم يحضر إلى البلاد منذ عام .

سالـم : أنا غشاش يا على بابا يا متعب...يا فقير... تتجرأ على وتقول عنى غشاش !

على بابا : أى نعم غشاش .. ياناس ياهوه سالم لا يبيع الحرير الهندى ... إنه يضحك عليكم . يغشكم ... أنه يضحك عليكم ... الصوف الذى عنده ردىء ... (١)

وتمثل شخصية " سالم " الشخصية الوصولية التى تسعى للنفاق والتملق من أجل الحصول على مكاسب شخصية ، فهو ذلك الشخص الانتهازى الذى يستغل كل الظروف والأحوال المحيطه به لخدمة أغراضه الذاتية ، إذ يستغل الخطأ الذى وقع فيه " على بابا "

---

(١) المرجع السابق ص ٧

وشجاره معه ، ويقوم بتحريض التجار (شهبندر التجار وقاسم) ضده، ويدعى كذبًا أن " على بابا " أهان سمعته وكرامته ، وكان سببًا فى خسارته للزبائن ، وبالتالى يتحالف " سالم " مع التجار ضد " على بابا " ويحتالوا عليه ويعطون نصيبه فى الدكان " لسالم " ، ويطرد من السوق، ويعود للحطب مرةً أخرى ، ولا تتوقف انتهازية واستغلال " سالم " عند هذا الحد بل يدفعه جشعه وطمعه وحبه للمال فى الرغبة على الاستيلاء على الدكان كاملا ، فيحتال بكل مكر وخداع على " حمدان " ، ويكرر معه ما فعله مع " على بابا " ويستولى على نصيبه فى الدكان هو الآخر ، بحجة أن اللصوص سرقوا بضاعته التى تساوى ما يملكه "حمدان" فى الدكان ، ولهذا يحكم التجار " لسالم " بالحصول على الدكان كاملا تعويضًا له عن خسارته.

سالم : بضاعتى التى تركتها فى الدكان تساوى نصف ماتملكه فى الدكان يا حمدان.

حمدان : هذا كلام ... هذا كلام ... ياشهبندر التجار ...أى بضاعة ؟ إنها نقود على بابا .

سالم : تكلم يا شهبندر التجار ... تكلم يا قاسم ...

قاسم : إحم .. إحم ... أتكلم ... فى الحقيقة هذا كلام معقول ... الدكان لسالم الأن نصيب حمدان هو الذى سرق من الدكان ...

شهبندر التجار : وأنا موافق . (١)

---

(١) المرجع السابق ص ٥٢

ومن هنا لعبت شخصية " سالم " دورًا رئيسيًا فى تطور الأحداث، وتغيير مسار "البطل " فكانت نتيجة استيلائه على دكان " على بابا " هو تحول " على بابا " من التجارة إلى مهنة الاحتطاب مرةً ثانية ، وبالتالى عثر على المغارة وأصبح من الاثرياء.

وهناك شخصيات أخرى ساهمت فى تطوير الأحداث ونموها برغم صغر حجم دورها ومنها (مرزوق — شعبان)

مـــرزوق :

لعبت شخصية " مرزوق " دورًا هامًا ومؤثر فى تطور الاحداث ، وبلورة الصراع الدرامى برغم قصر دوره ، إذ من خلاله تمكن " التجار " من معرفة قصة ثراء " على بابا " ، ومعرفة مكان تواجده ، ولهذا تطور الصراع بين " التجار اللصوص " وبين " على بابا الثرى " وبدأ يأخذ شكله الحقيقى بالبحث عن " على بابا " لمعرفة سر ثرائه، ومن ثم التخلص منه.

وهو تاجر ثرى من كبار تجار البصرة ، يأتى إلى بغداد من حين لآخر لشراء بعض البضائع، وعندما يحضر إلى السوق بعد فتره غياب طويلة، يتقابل مع " شهبندر التجار " فيسأله عن أسباب تأخره ، فيحكى له قصة التاجر الثرى " على بابا " صاحب الصفات الطيبة والأخلاق الحميدة الذى جاء إلى البصرة بقوافل وبضائع لا طائل لها ، جعلهم ليسوا بحاجة للسفر إلى مكان آخر للشراء ، ومن هنا بدأ الشك يتردد فى داخل نفس " شهبندر التجار " فأخذ يستدرج " مرزوق " ليحصل

منه على المعلومات الكافية عن هذا التاجر.

مرزوق : لقد وصل إلى مدينتنا تاجر ثرى كبير.. جعلنا لا نرحل إلا عند الضرورة.

شهبندر التجار : تاجر كبير ما أسمه ...؟

مرزوق : أسمه على بابا ...

شهبندر التجار : (يقف) على بابا ... تعال معى(يجذبه بعيدا عن الناس) تعال نتحدث بعيدا عن أعين الناس ... ما أوصافه

مـــرزوق : أسمر .. طويل .. نحيف .. متواضع فى الكلام والحديث ...

شهبندر التجار : مع من يعيش .

مـــرزوق : مع زوجته مرجانه .

شهبندر التجار : أحك لى كيف يعيش ... وماذا يفعل ... وفى أى تجارة يعمل ؟ (١)

ومن هنا ساهم " مرزوق " بدون قصد فى كشف " التجار لسر " على بابا "، ومعرفة مكانه ، فبعد ان حصل " شهبندر التجار" على المعلومات الكافية عن هذا التاجر الثرى تأكد تمامًا أنه هو نفسه " على بابا " الحطاب الفقير ،فذهب إلى " قاسم " وأخبره بالأمر ، وطلب منه أن يذهب إلى البصرة مع " مرزوق " كى يتقصى الحقيقه، ويعرف أسباب وسر ثراء " على بابا " وبالفعل يأخذ " مرزوق " قاسم معه إلى البصرة ، ويصل به إلى قصر"على بابا ".

---

(١) المرجع السابق ص ٥٣-٥٤

مرزوق : رحلت إلى بغداد ... وأتيت إليك بمفاجأه ....
على بابا : مفاجأه ماهى ؟ فى بغداد لا يوجد إلا أربعون تاجرا ثريا تلك هى المفاجأه والباقى فقراء .
مرزوق : نعم ولكن شخصا أراد أن يقابلك عندما سمع أسمك .
على بابا : من ؟ (يدخل قاسم وأمينه)
قاسم : أخى.. حبة عينى .. على بابا.. الرجل.. الشهم ... المؤمن . (١)

ومن هنا كان " مرزوق" العامل المساعد بالصدفة لوصول قاسم واللصوص " لعلى بابا " وتمكنهم منه.

شعبان :

هو أحد الفقراء بمدينة البصره ، ويعيش فى منزل بجوار قصر " على بابا "، وساهم فى إرشاد اللصوص إلى قصره ، فعندما وصل اللصوص إلى البصرة وجدوا العلامة التى اتفقوا عليها مع "قاسم " على جميع أبواب المنازل ، فاحتاروا فى الامر لذلك طرقوا باب منزل " شعبان " بالخطأ فتشاجر معهم لازعاجه ، فقام " زعيم العصابة " بتهديده حتى أرشدهم إلى المنزل .

زعيم العصابة : أشر لنا يا رجل على المنزل والا قطعت رقبتك .
اللص الأول : قل ياعم أين المنزل .
شعبــان : هذا هو ... (ينزل ويتجه إلى على بابا ويطرق على الباب)(٢)

---

(١) المرجع السابق ص ٦٣
(٢) المرجع السابق ص ٧٥

ولا يقتصر دور " شعبان " على ذلك فحسب ، بل قد جمع بعض الجيران وأتى بهم إلى قصر "على بابا" لكى يساعدوه فى استضافة الضيوف ، فتلك المجموعة من الجيران ساهمت فى القبض على اللصوص ، فقد ساعدت النسوة منهم " مرجانة " فى القبض على الأربعين حرامى بجرار الزيت، وكذلك ساهم الرجال وبما فيهم " شعبان وحمدان " فى الثورة على اللصوص وكشف حقيقتهم ، ومن هنا طالب " شعبان " كممثل للفقراء بالبحث عن أموالهم المسروقه والمغارة فتجمع الناس بقيادة " حمدان " وذهبوا للمغارة لاسترداد اموالهم .

شعبـان : وأين أموالنا التى سرقوها اللصوص ... أين المغارة ؟

محجوب : ظهر الحق واختفى الباطل .

حمـدان : أيها الناس هيا بنا إلى المغارة ومعنا اللصوص ... هيا بنا فى الحال .

شعبـان : تعرف المكان .

حمـدان : نعم أعرف المكان .. عند الجبل الصغير بعد التل الاخضر هيا بنا ...[١]

---

(١) المرجع السابق ص ٨٥

الشخصيات فى مسرحية "سندريللا والأمير"

أولاً : الشخصيات الرئيسة :

أ- الشخصيات الرافضة : (سندريللا – الأمير)

سندريللا :

تمثل " سندريللا" الشخصية الرئيسية بالمسرحية والمحرك الأساسي للأحداث ، إذ تعد المعاناة التى تمر بها تلك البطلة هى القضية أو الموضوع الأساسي الذى تدور حوله أحداث المسرحية ، "فسندريللا" هنا تجسد ذلك الشعب المقهور المغلوب على أمره الذى يكافح الظلم، ويناضل من أجل استرداد حقوقه المسلوبة.

وتتضح معالم الشخصية الرافضة فى شخصية " سندريللا " منذ البداية ، فهى تحمل فى داخلها صفات الشخصية الثائرة الرافضة للظلم ، والباحثة عن حقوقها وحريتها والراغبة فى تحقيق آمالها وطموحاتها ، فبرغم أنها كانت فتاةً فقيرةً يتيمةً تعاني من الاضطهاد والقهر والظلم الذى يسود مجتمعها الصغير الذى يتمثل فى (زوجة أبيها وأختيها) إلا أنها لم تستسلم لواقعها الظالم هذا، وتغلبت على ضعفها ، وعارضت تلك الظروف الصعبة التي تعيشها عندما جاءتها أول فرصة للتمرد والخروج على سيطرة زوجة أبيها الظالمة ، فحينما عاد الحراس إلى منزلها مرةً أخرى ، وطلبوا منها أن تقيس الحذاء ، أرادت زوجة أبيها حينها سلب حقها ومنعها من تجربة الحذاء ، فوجدت " سندريللا " فى ذلك فرصتها فى أن تثور كي تغير حياتها وواقعها نحو الأفضل ،

فواجهت لأول مرةً زوجة أبيها ،وثارت وطالبت بحقها فى تجربة الحذاء، ورفضت أن تتنازل عنه وأخذت تطالب الحراس بتحقيق العدالة ، حتى حصلت على دعمهم ومساندتهم ، وبالتالي تمكنت من الحصول على حقها.

سندريللا :هذا حق. أنا مواطنة.. يا حضرة الحارس.. يا حراس القصر.. يا حراس العدالة حقى أن أقيس الحذاء مثل أختى فهيمة وأختى نعيمة وزوجة أبى هنود ...

حارس ١ : هاتي قدمك يا سندريللا ...

هنــود : (للحارس) لا تهتم بها وتوكل على الله ... أذهب

نعيمــة : أيها الحارس ... من فضلك خذ مقاسى مرةً أخرى

حارس ١ : لا ... أنا أريد مقاس هـذه البنت التى اسمهـا سندريللا ... اسمعتم ؟ ؟ لأنه حقها

سندريللا : نعم هذا حقى. (١)

ومن هنا يتبين أن شخصية "سندريللا " لديها القدرة على مواجهة الظلم والتمسك بحقوقها والدفاع عنها ، إذ أن " تمسكها بتجريب حظها فى لبس الحذاء هو دليل قوى على تمسكها بحقها لأنها متأكدة أنها صاحبة الحذاء (صاحبة الحق) ، وربما يكون المؤلف قد قصد من إظهار هذا الموقف الايجابي لسندريللا دعوة الطفل إلى التمسك بحقوقه مهما كان الأمر ؛ لأن من يضيع حقه تضيع كرامته. "(٢)

---

(١) مسرحية " سندريللا والأمير " مرجع سابق ، ص١١ ، ١٢.

(٢) نزيهة بن طالب وشنايف الحبيب : (الشخصية التراثية الشعبية فى مسرح الطفل بالكويت) ، مرجع سابق ، ص٦٥.

ومما لا شك فيه أن الوعي هو الذى يعين الإنسان على إدراك الواقع الظالم وألمه، ومن ثم مواجهتـه ، والعكس صحيح تمامًا ، فالإنسـان بدون الوعي لا يمكنه مواجهة الواقع، وظلمه ومن ثم يكون الفشل والإحباط هما مصيره ، " فسندريللا " لم يكن لديها الوعي الكافي الذي يمكنها من إدراك ومعرفة حقيقة الواقع الاجتماعي والسياسي الفاسد الذى تعيشه ،وهذا ما جعلها تفقد قدرتها على المواجهة، وتخسر حقها وفرصتها فى تغيير واقعها ، إذ بمجرد صعودها للقصر سلب منها حقها (الحذاء)، ولم تستطع الحفاظ عليه ، وذلك لأنها لم تكن تعى أن هناك مجتمعًا أكبر من مجتمع زوجة أبيها يسوده الغش والخداع والفساد والظلم وهو مجتمع (الوزير وابنته)، لذا وقعت ضحيةً لمؤامرات هذا المجتمع إذ تآمر أفراده عليها واستبدلوا حذاءها الحقيقي بآخر مزيف لا يناسبها حتى خسرت فرصتها فى الوصول للأمير ، وبرغم أنها تمسكت بحقها وحاولت الحصول على دعم الأمير وتأييد جميع الجماهير بالحفل لإقناعهم أن الحذاء ملكها ، إلا أنها فى النهاية فشلت فى كل محاولاتها لإثبات الحقيقة، واتهمت بالخيانة والكذب ، ولم تستطع المواجهة ؛ وذلك لأنها فقدت الدليل (الحذاء) الذي يثبت حقها ، لذا هربت من القصر بعد أن تخلي عنها الجميع.

سندريللا : (مقاطعة) مولاى الأمير ... صدقني ...

الأمير : الدليل هو الحذاء ....

سندريللا : (تتجه للجمهور) يا ناس الحذاء حذائي ... أو لا ... تكلموا شاهدتموني وانا أذهب للحفل أو لا .... تكلموا ... (تجري

وتخرج من الحفل) ... [١].

وفى الواقع إن الكاتب لم يجعل الحذاء يناسب " سندريللا " حتى لا يكون ذلك وسيلة للحصول على حقها ، ولكى يعلم الطفل أيضًا أن عليه أن يبحث ويدافع ويناضل كى يأخذ حقه، لذلك جعل "سندريللا" تخوض صعابًا كثيرةً كى تسترد حقها الذى أغتصب منها ، وكانت أول هذه الصعاب هى محاولتها التصدى لرفض جماهير الشعب لحقيقة أنها صاحبة الحذاء، ومحاولتها الحصول على مساندتهم كى تسترد حقها ، فعندما كانت "سندريللا" بالسوق مع زوجة أبيها علمت بخبر زواج الأمير من "وردناز " فلم تتقبل الأمر، وحاولت الدفاع عن حقها مرةً أخرى فجمعت الناس حولها، وحاولت إقناعهم أنها هي صاحبة الحذاء وليست " وردناز " وأنها قد تعرضت للخداع بالقصر ، لذا حقها أن تكون بجوار الأمير، لكن برغم كل محاولاتها لإقناع عامة الشعب (أهل السوق) بالحقيقة إلا أنهم تصدوا لها ، ولم يستمعوا إليها بل وسخروا من أقاويلها ورفضوا تصديق كلامها وتفرقوا من حولها بعد أن نجحت زوجة أبيها وأختيها فى اتهامها بالجنون وطردها من منزلها.

سندريللا : أريد حقى ...

المجموعة : (من أهل السوق) حقك !! أى حق يا سندريللا ... ؟

سندريللا : حقى أن أكون بجوار الأمير ... لأني صاحبة الحذاء وأنا التي ذهبت للحفل .... (يضحك أهل السوق)

---

(١) مسرحية "سندريللا والأمير " مرجع سابق ، ص٢٢.

المجموعة : لا حول ولا قوة إلا بالله ...

هنود : هذه المجنونة لن تدخل بيتى بعد اليوم. [1]

وبهذا أصبحت "سندريلا " ضحيةً مجسدةً لهذا النظام السياسي الفاسد (أتباع السلطة) وذلك النظام الاجتماعي الظالم المتسلط (الأسرة) ، ولم تعد قادرةً على القيام بأي فعل إيجابي يسهم فى تغيير واقعها ، فقد مرت ببعض لحظات من الضعف وعدم الإرادة بعد أن طردت من القصر والمنزل إذ أصبحت ضائعةً بين الوهم والحقيقة إلى أن وجدت " أم الخير" التى استطاعت من خلالها أن تخطو أولي خطواتها نحو وعي وإدراك حقيقة الواقع الذى تعيشه ، فقد أدركت من خلالها أنها تعيش فى عالم الواقع وليس الأحلام ، وأدركت من خلالها أيضًا حقيقة هذا الواقع الملئ بالأنانية والاستغلال والزيف والفساد والاجتماعي والذى يمثله (أعوان القصر) الذين يدبرون المؤامرات ضد أي شخص يقترب من الحاكم أو الحكم ، كما فتحت أمامها الطريق للوعي بحقها وكيفية استرداده إذ حثتها على الإصرار والعمل على أخذ حقها بأي وسيلة.

سندريلا : إذن الحذاء ملكي ....

أم الخير : ولابد أن تأخذى حقك ...

سندريلا : بأي شئ ؟ أنا ضعيفة ووحيدة ...

أم الخير : بالقوة ... الإنسان قوى بالعمل ... بإيمانه بالله ... وبنفسه[2].

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٨.

(٢) المرجع السابق ، ص٤٠

ومن ثم فإن حالة "سندريللا " قد تحولت من الإحباط واليأس إلى العزيمة والإصرار وأصبح لديها رغبة فى التغيير ، ولأن إرادة التغيير تلك هي إرادة داخلية تنتج من داخل الفرد ذاته وتنمو بعد أن يصبح لديه الوعي الذى يمكنه من اتخاذ موقف من الحياة أو الواقع ، فقد نمت لدى " سندريللا" تلك الرغبة بعد أن تغلبت على ضعفها وحصلت على قدر من الوعي بمساعدة " أم الخير" إذ نبعت من داخلها رغبة أكيدة لاسترجاع حقها وتغيير ما وقع عليها من ظلم ، وهي ما دفعتها لاتخاذ موقف إيجابي تجاه ما تعرضت له من ظلم ، إذ قررت اللجوء إلى القضاء كى يرد لها حقها الذى اغتصبه أعوان القصر ، لكنها بذهابها للقضاء لم تسطع أن تحقق مساعيها من تلك الرغبة إذ إنها تعرضت للخداع مرةً أخرى ، إذ أكتشفت "سندريللا" أنها تدور فى حلقة مفرغة يسيطر عليها الوزير وابنته ، لهذا لم تستطع أن تحقق رغبتها فى استرجاع حقها ، ولم تسطع الصمود أمام " وردناز" خاصة بعد سماعها خبر موت الأمير الكاذب ، فقد كان الأمير هو سبيلها الوحيد لاسترجاع حقها.

وردناز : أنا الأميرة وردناز ....

سندريللا : أين الأمير ..... ؟

وردناز : ضاع ... طار ... لقد أصبحت حاكم البلاد وأنت. يا سندريللا لابد أن تموتي كما مات الأمير ....

سندريللا : وهل مات الأمير ؟

وردناز : آه نعم ... (سندريللا يغمي عليها وتسقط)[١].
وعلى هذا أكدت لنا شخصية "سندريللا" أن الإرادة الفردية وحدها لا تمثل قوة فى مواجهة الظلم ، فالإنسان مهما كانت قوته لابد له من قوة مساندة تساعده على الاستمرار فى كفاحه ضد الظلم ، "فسندريللا" بمفردها لم تسطع الصمود أمام خداع الوزير وابنته لهذا ضعفت قدرتها على المقاومة ، لكنها سرعان ما استعادت قدرتها وأصبحت أكثر قوةً وصلابةً عندما قابلت " أم الخير" مرةً ثانية وأدركت من خلالها أن هناك مكيدة وحثتها على ضرورة كشفها وعلى التمسك بالأمل ، وبعودة الأمل " لسندريللا" مرةً أخرى صممت على الاستمرار بنضالها لتحقيق رغبتها فى استرجاع حقها ، والذى لن تحقق إلا بوجود الأمير ، فقررت القيام بفعل حقيقي يضمن لها تحقيق تلك الرغبة وهو الدخول إلى القصر بحثًا عن الأمير وسعيًا وراء اكتشاف الحقيقة.
أم الخير : بالأمل يكبر الإنسان ويعيش يا سندريللا ...
سندريللا : وماذا أستطيع أن أفعل ؟ لابد أن أدخل القصر ... لابد أن أسأل كل من فى القصر لابد أن نعرف الحقيقة.[٢]
وبالتالي قدمت لنا شخصية " سندريللا" مثالاً للجرأة والشجاعة والتحدى والصمود، فقد استطاعت بقوة إرادتها وعزيمتها الدخول إلى القصر عن طريق السرداب الخفي الذى أخبرتها عنه "أم الخير" للبحث

---

(١) المرجع السابق ، ص٥٣ ، ٥٤.
(٢) المرجع السابق ، ص٦٤

عن الأمير ، لكن حراس القصر تمكنوا من القبض عليها وسلموها للوزير ، لكنها تمكنت من مواجهة الوزير وابنته وحدثت مكاشفة بينها وبينهم إذ واجهتهم بظلمهم وفسادهم ومن هنا نجحت "سندريللا" فى تثوير الشعب و "الأمير" من أجلها، فانطلقوا إلى القصر لإنقاذها، واسترداد عرش الأمير. ومن هنا كانت الثورة التي أطاحت برموز الفساد، وبهذا استطاعت "سندريللا" بإصرارها وشجاعتها أن تغير حياتها ،وتسترد حقها بوجودها بجوار الأمير بعد أن استرد عرشه وأعلن زواجه منها.

سندريللا : مولاى .. أم الخير .. أختك يجب أن تكون هنا

الأمير : أم الخير تحضر فى الحال لتحضر الزفاف ...

القاضى : نعلن الزفاف فى البلاد ..

الأمير : يعلن الزفاف فى البلاد. (١)

وبناءً على ما تقدم جسدت لنا شخصية "سندريللا" رمزًا لذلك الشعب المهدور حقه وكرامته الذى ناضل وكافح من أجل استرداد حقوقه المسلوبة ، ففى الحقيقة أن رغبة "سندريللا" فى استرداد حقها المسلوب هى رغبة الشعب نفسه فى استرداد حقوقه المسلوبة من أتباع السلطة ، وقد تبين هذا من خلال تزامن وقت اندفاع " سندريللا" للقصر للبحث عن الأمير لاسترجاع حقها مع وقت اندفاع الشعب بقيادة الأمير إلى القصر لاسترجاع حقوقه بالإطاحة بأتباع السلطة الفاسدة ، واستعادة

---

(١) المرجع السابق ص٧٤.

حكم الأمير وشرعيته للبلاد ، وهذا دليل على أن حق " سندريللا" هو حق الشعب نفسه والذى لم تسطع استرداده إلا باستعادة الأمير لعرشه وتخليص البلاد من رموز الفساد.

وهكذا قدم لنا الكاتب من خلال شخصية " سندريللا" صورةً إيجابيةً مشرفةً للشخصية الأنثوية المكافحة التي تسعي بكافة الطرق الدفاع عن الحقوق والمبادئ ، وذلك لكي يغرس فى الطفل روح النضال والكفاح والمقاومة والصمود من أجل الدفاع عن الحقوق والواجبات مهما كلفه الأمر.

الأمير نورالدين :

تعتبر شخصية " الأمير " المحور الثاني المحرك للأحداث ، إذ أنه يسير فى خط متوازن مع الشخصية الرئيسية " سندريللا " بالمسرحية ويحمل نفس المستوى من الأهمية ، وذلك لدوره فى خلق الأحداث وتعميقها وبلورتها.

عكست لنا شخصية الأمير " نور الدين " صورةً واضحةً للحاكم الديمقراطى الصالح المخلص والمحب لشعبه ، والذى تميز بالأخلاق الفاضلة والخصال النبيلة كالطيبة والتسامح والبساطة والتواضع ، فبرغم مكانته كحاكم للبلاد، وانتمائه للطبقة العليا الرفيعة المستوى ، إلا أنه ظهر بسيطًا متواضعًا لا يهتم بالمظاهر البراقة الزائفة ، وقد اتضح ذلك فى اتخاذه قرار الزواج من صاحبة الحذاء "سندريللا" برغم معرفته أنها فتاة فقيرة وتنتمي للطبقة الدنيا الكادحة من عامة الشعب ،

فقد قبل بها كزوجة له برغم تلك الفوارق الاجتماعية والطبقية، وهذا دليل على قبوله وحبه لشعبه وعلى علاقته الطيبة به ، وهذا ما نراه واضحًا فى استقباله لها بنفسه وترحيبه بها فى قاعة الاحتفال بالقصر، وتقديمه لها لأعوانه بالقصر بكل حفاوة ومحبة.

الأمير : (سندريللا وبعض من فى القصر) ... تفضلوا فى القاعة الكبرى ...

سندريللا : مولا أنا خائفة ...

الأمير : أنه قصر الشعب يا سندريللا ... وأبوابي مفتوحة للشعب ....

سندريللا :مولاى الأمير نور الدين..(يدخل الوزير وابنته وردناز تنحنى أمام الأمير)

وردناز : خادمتك يا مولاى ...

الأمير : وردناز ... أقدم لك سندريللا صاحبة الحذاء. (١)

ومع ذلك ظهرت شخصية "الأمير " بمظهر الحاكم الغافل الغائب عما يجرى حوله عن أمور ، وذلك نتيجة لتركه المسئولية الكاملة لإدارة شئون البلاد فى أيدى أعوانه بالسلطة ، فتلك الثقة التامة التي وضعها "الأمير" فى أعوانه بالقصر هى ما جعلته غافلاً عن الكثير من حقائق الأمور ، كما أن عدم وعيه وغياب معرفته لحقيقة خداع هؤلاء الأعوان الفاسدين هو ما أضعف قدرته على تبصر ورؤية حقيقة نواياهم تجاهه ، وهذا ما أوقعه فى شراك الوزير "مرجان " وابنته "وردناز" ،وجعله

---

(١) المرجع السابق ، ص١٩ ، ٢٠.

لا يدرك مكيدة (الحذاء المزيف) التي دبروها ضده كى يمنعوا زواجه من "سندريللا"، ويقضوا بذلك على تلك الفرصة التي قد تقربه من الشعب ، فجهله بحقيقة تزيف الحذاء هو ما جعله يعجز عن رؤية حقيقة أن "سندريللا" هي صاحبة الحذاء الحقيقة ، ومن ثم أخطأ فى حكمه عليها وتركها تذهب برغم تصديقه لها وذلك لعدم وجود الدليل (الحذاء) الحقيقي.

الأمير : أنا لم أشاهدك وأنت ترتدينه ... عذرًا يا سندريللا.

سندريللا : صدقنى يا مولاى .....

الأمير : إنى أصدقك ولكن الحذاء هو الدليل ...

مرجان : (مقاطعاً) مولاى الأمير الحذاء هو الدليل ... (١)

وقد استعان الكاتب فى إبراز وتجسيد ملامح شخصية " الأمير " بالأحلام ووظفها للتركيز على ما يتمتع به من صفات حميدة ، فقد أظهرت لنا مدى صدقه وإيمانه بالدفاع عن الحق والحقيقة ونصرة المظلومين ، فقد اتخذ "الأمير" من أحلامه وسيلة التنفيس عن رغباته المكبوتة التي كان يأملها، ولم يستطع تحقيقها فى الواقع ، فنتيجة لشعوره بالذنب وتأنيب الضمير تجاه ما حدث "لسندريللا" ظل يعاني من رؤيتها فى أحلامه تارةً وهي تبكي وتستنجد به ، وتارةً أخري وهي ترقص وتغني معه ، لهذا قرار " الأمير " أن يبحث عن الحقيقة لنصرة تلك الفتاة فأمر بإرسال الحراس إلى المدينة للبحث عن صاحبة الحذاء مرةً أخرى ، لكن

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٢.

أثناء ذلك كان الوزير مستعدًا لاستكمال مكيدته، فطلب من " الأمير" أن تقيس " وردناز " الحذاء وبعد أن ثبت بالخداع أن الحذاء يناسبها أعلن الوزير زواجهما ، لكن "الأمير" لم يتقبل هذا ، ورفض أن تكون " وردناز " هي صاحبة الحذاء، فالفتاة التي يراها فى أحلامه غير ذلك تمامًا ، وبهذا كانت أحلامه وسيلةً للشك وعدم تصديق الخديعة، وهي ما جعلته يواجه الوزير وابنته بحقيقة ما يجول فى خاطره ورغبته فى إيجاد الحقيقة.

وردناز : أنا صاحبة الحذاء ... أنا ....

الأمير : كيف تكونين صاحبة الحذاء وأنا لا أدري ؟ وأنا لا أعرف .... الفتاة التي كانت فى الحفل ... غيرك .... عقلى يكاد يطير إنى أحلم بها ... كلما نمت ... اسمع صوتها ... أعرف الحزن فى عينيها ... والحنان فى صوتها.

الوزير : (بغضب) ياسلام .... تصدق الأحلام وتكذب الحقيقة. [١]

وبالتالي تطورت شخصية "الأمير" وتحولت من السلبية والجمود إلى الرفض والإيجابية من خلال رؤى أحلامه ونصائح "المهرج" ، فقد دفعته أحلامه للسعي وراء الحقيقة والبحث عن صاحبة الحذاء لتحقيق العدالة لها ، وكذلك ساعده " المهرج " على كشف المكيدة وعدم تصديق خديعة "وردناز" ، وبذلك ساهمت هذه العوامل فى دفع "الأمير" للتحرر من سلبيته ،ورفض هذا الواقع الزائف الذى يعيشه بالقصر ، إذ قرر أن

---

(١) المرجع السابق ، ص٤٣.

يتخذ موقفًا إيجابيًا رافضًا وهو أن يترك حالة الحزن واليأس والركون بالقصر، ويخرج إلى المدينة متنكراً بصحبة "المهرج" للبحث عن الحقيقة وعن صاحبة الحذاء.

الأمير : لقد قررت أن أبحث بنفسى عن صاحبة الحذاء ...

الوزير : بنفسك ... كيف ... سأحضر معك ؟

الأمير : لا سيرحل معي المهرج .... أنا والمهرج فقط. (١)

وهكذا بدأت تظهر ملامح النضج والتغيير على شخصية "الأمير " بعد أن اتخذ طريقه نحو وعي وإدراك الحقيقة ، فبمجرد أن خرج من القصر اكتشف الكثير من الحقائق والأمور التي كان يجهلها ، فقد عاش معاناة شعبه وأحس بمشاكل الناس وهمومهم ، وأدرك مدى الظلم والقهر والفقر الذى يعاني منه الشعب بسبب الوزير وأعوانه ، واكتشف المظالم التى ارتكبها "الوزير" فى حقه وحق الشعب ، والتي من أسوأها اكتشافه لخبر وفاته ذلك الخبر الذى اصطنعه "الوزير" مستغلا خروجه من القصر كى ينفرد بالسلطة والحكم ، فبينما كان " الأمير " يحاول إسقاط هذه الأكذوبة اتهمه الناس بالجنون كما فعل مع "سندريللا" وهي تدافع عن حقها، وهنا تدارك خطأه وأدرك أنها صاحبة الحذاء ، ونتيجة اكتشافه لكل هذه المظالم نمت لديه رغبة فى تغيير هذا الظلم واسترجاع حق "سندريللا" الضائع الذى يجسد حقوق الشعب الضائعة والذى لن يسترده إلا بالعثور على "سندريللا" ولهذا ظل يبحث عنها إلى أن وجد

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص٤٤.

" أم الخير" وأخبرته عن مكان وجودها بالقصر، ولحرص "الأمير" على استرجاع حقها وحق الشعب قرر أن يذهب للقصر مهما كلفه الأمر.

أم الخير : فى القصر ... راحت تبحث عنك أنا دليتها على الباب السرى الذى جعله أبوك بعيداً عن عيون الحراس ...

الأميرة : سيقبضون عليها ... يجب أن أذهب لها فى الحال ...

أم الخير : لا يا أمير ... أنت لو ذهبت وحصل لك أي شئ تضيع البلاد... وأنت أمل البلاد والعباد..

الأمير : للبلاد لابد أن نضحي بالأرواح وأن لم يضح الأمير قبل الفقير بروحه فلا تستحق الحياة...(١)

وبهذه الصورة قدمت شخصية " الأمير " مثالاً مضيئًا للحاكم العادل الذى يناضل ويثور ضد الظلم من أجل تحقيق العدالة لشعبه ، فبعد أن أدرك " الأمير " أنه المسئول عن سلب أتباع السلطة لحقوق الشعب ، قرر أن يثور من أجل استرداد تلك الحقوق المسلوبة وتحقيق العدالة لشعبه بوضع حد لرموز الفساد ، فاستند " الأمير " إلى جموع الشعب التي تمثل قوته الحقيقة لاسترداد عرشه وملكه ، فاندفع إلى الشعب وأثبت لهم حقيقته من خلال علامة الإمارة، وعندما تأكد الجميع أنه الأمير ناصروه وانطلقوا معه إلى القصر لاسترداد حقوقهم ولتخليص البلاد "وسندريللا" من اتباع السلطة الفاسدين ، وهكذا وقف الشعب بجانب "الأمير " بكل قوة وصلابة وتمكنوا من مواجهة الوزير وابنته

---

(١) المرجع السابق ، ص٦٦.

ومن إلقاء القبض عليهم والإطاحة بهم، وتلك "إشارة رمزية إلى استخدام الثورة كأسلوب شرعي وحل منيع لاسترجاع الحقوق والإطاحة بالنظام المستبد" [١].

(يدخل الأمير نور الدين ومعه شيخ السوق والقاضى ....)

مرجان : ما هذا ... ماذا حدث.

الأمير : فق لنفسك يا وزير ..

سندريللا : مولاى الأمير ...

الأمير : اقبضوا على الوزير ...

القاضى : يا حراس اقبضوا على الوزير مرجان ....[٢]

ب- الشخصيات المهيمنة : (الوزير مرجان – وابنته وردناز)

الوزير "مرجان" وابنته "وردناز" :

تمثل هاتين الشخصيتين قوى الشر المهيمنة والمتسلطة بالمسرحية ، حيث استخدمهما الكاتب ليعكس من خلالهما صورةً لحقيقة هذا الواقع الملئ بالزيف والخداع والاستغلال والفساد الاجتماعي والسياسي الذى قد يحيط بالحاكم ، فالوزير "مرجان " هو رمز للظلم والاستبداد وابنته "وردناز" هي امتداد له فى الشر والخداع والمكر ، فهما يشكلان معًا رمزًا للحاشية الفاسدة المستبدة وصورة زائفة للعدالة.

وفى ضوء ذلك جسدت لنا شخصيتا " الوزير وابنته " رموزًا لأتباع

(١) على عاشور الجغفر : مسرح الطفل بالكويت ، مرجع سابق ، ص٣١٦.
(٢) مسرحية " سندريللا والأمير " ، مرجع سابق ، ص٧٢.

السلطة الفاسدة التي تضع مصلحتها الخاصة فى المقدمة قبل مصلحة الشعب من أجل تحقيق أطماعها المادية والسياسية، وتستغل نفوذها لتزيف الحقائق وسلب حقوق الشعب وخيراته ، فقد كانت محاولاتهما لمنع زواج "سندريللا" وسلب حقها هي فى الحقيقة محاولة منهم لسلب حقوق الشعب نفسه وطمعاً فى خيراته ، ولهذا لجأ إلى مكيدة تزيف الحذاء للاستيلاء على هذا الحق، فقاما بإغراء حارس الحذاء بالمال كي يستبدل حذاء "سندريللا " الحقيقي بحذاء "وردناز" المزيف كي تكون هي زوجة "الأمير" بدلاً من "سندريللا" ، وبالفعل بعد نجاحهما فى اتهامها بالخداع والكذب ، تمكنوا من خداع "الأمير " أيضًا واقناعه أن "وردناز" هي صاحبة الحذاء وبالتالي استطاعا سلب حق "سندريللا" والحصول عليه لنفسيهما ، إذ أعلن الوزير فى البلاد خبر زواج "الأمير" من ابنته.

الأمير : معقول ... أنت يا وردناز ... كيف هذا ... ؟

مرجان : (مقاطعا) ابنتى أنت صاحبة الحذاء ؟ ... الحمد لله .. الحذاء على مقاس الأميرة يا مولا وأنت وعدت يا مولاى بالزواج من صاحبة الحذاء ... مبارك يا مولاى ..

وردناز : يا والدي لا تخجلنى ...

الأمير : يا وزير ...

مرجان : كلام الملوك لا يرد يا مولاى ... يعلن فى البلاد ... [١]

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٢.

ولا شك أن "الوزير وابنته " يشكلان بذلك صورةً لتلك الفئة المضللة التي تحجب الرؤية الصحيحة عن الحاكم لتضليله، وتغييب وعيه عن رؤية الحقيقة كي تبعده عن الشعب ، فهي لا تتورع فى القيام بأي شئ للتفرد بالسلطة والاستيلاء على الحكم ، فقد نجح "الوزير وابنته "فى جعل "الأمير" غائبًا عما يجرى حوله ، عندما قاما بتزيف وإخفاء حقيقة "سندريللا" عنه ، واستطاعا تضليله بخديعة أن "وردناز " هي صاحبة الحذاء ، لكنهما عندما علما أنه فى طريقه نحو إدراك ووعي الحقيقة عندما قرر أن يخرج من القصر للبحث عن صاحبة الحذاء. قررا حينها أن يتخلصا منه ليستوليا على السلطة والحكم ، فانتهزا فرصة خروجه من القصر متنكرًا واعلنا فى البلاد خبر وفاته ، وبحكم أن "وردناز " هي زوجة المستقبل تمكنا من الاستيلاء على العرش والحكم.

الوزير : أنت تجلسين هنا .... وتصبحين ملكة البلاد.

وردناز : ماذا تقول يا أبى ؟ ... أنا أصبح ملكة البلاد !!

الوزير : نعم ... ملكة البلاد وردناز

وردناز : وماذا ستقول الناس ...

الوزير : (وهو يفكر) سنقول للناس لقد مات الأمير وعينت زوجته الملكة وردناز ... ملكة البلاد ..[١]

ومن هنا برزت لنا مدى قدرة (الوزير وابنته) على التلاعب بأمور السلطة والحكم ، بالإضافة لقدرتهما على تدبير المؤامرات والمكائد ضد

---

(١) المرجع السابق ، ص٤٧.

أي شخص يحاول أن يقترب من الحكم والحاكم، وقد تبين ذلك فى تخلصهما من "أم الخير" أخت " الأمير" عندما دبرا لها مكيدة للإيقاع بينها وبينه ؛ وذلك لأنها كانت تنير له الطريق إلى الحق وتدافع عن المظلومين ، وحتى وصل بهما الأمر للتخلص من "الأمير" نفسه عندما خرج عن سيطرتهما وسار فى طريق مخالف لإرادتهما ، وليس ذلك فحسب فلم يكتفيا بخداع "سندريللا" ، بل تلاعبا بها وجعلاها تدور فى حلقة مفرغة عندما جاءت إلى القاضى، لتشتكي وتسترد حقها ، إذ خدعها "الوزير" مرةً أخرى وظهر لها على أنه القاضى ومن ثم بعثها للديوان التى ظهرت فيه "وردناز " على أنها رئيسة الديوان ، وهكذا حتى وصلت فى النهاية إلى القصر، وهنا تمكنت "وردناز " من التخلص منها ،فأمرت الحراس بإلقاها فى الصحراء ، وبالتالي سيطر "الوزير وابنته" على زمام الأمور بالقصر بعد أن تخلصوا من الأمير وسندريللا".

وردناز : يا حراس .. خذوا هذه البنت سندريللا وارموها فى الصحراء .. وابعدوها عن البلاد واتركوها وسط الصحراء بلا طعام أو ماء حتى تموت ....

الحارس : أمر مولاتي ... (يأخذون سندريللا ويخروجون)

وردناز : لقد استرحت الآن من الأثنين الأمير نور الدين وسندريللا. (١)

وبناءً على ذلك قدمت شخصيتا " الوزير وابنته " نموذجًا سلبيًا لتلك

---

(١) المرجع السابق ، ص٥٤.

السلطة المستبدة التي تتمتع بالسلطة المطلقة وتستغل الشعب مادياً باستنزاف ثرواته وهضم حقوقه بالباطل ، وتمارس عليه كل أساليب الظلم والقهر والاستعباد ، فبعد أن انفرد (الوزير وابنته) بالسلطة أصبحت لديهما الحرية الكاملة للتصرف فى كل شئون البلاد ، فاستخدما سياسة الاستبداد والاستغلال لتسيير أمور البلاد وفق مصلحتهما ، فمارسا على الشعب كل أنواع القهر والظلم وكان من أسوأها وأكثرها ضررًا هي فرض الوزير الضرائب على كل فرد من أفراد الشعب، وبرغم اعتراض "وردناز " فى البداية على هذا الأمر خوفًا من غضب الشعب إلا أن الوزير "مرجان" تمكن من إقناعها بسياسته ، وهي أن يحكم الناس بالقوة حتى يقدموا له فروض الولاء والطاعة ويضمن بقاءه فى السلطة.

وردناز : يا أبي... غير معقول أن نسجن الناس لما يتكلموا على هذا ...

الوزير : سنسجن كل الناس .. أنا عندى استعداد أن أسجن الناس كلهم

أنت لا تعرفين شيئا لابد أن تخاف الناس حتى نعرف كيف نحكمهم. (١)

ولعل الكاتب قد تعمد إظهار تلك الصورة السلبية الفاسدة للحاشية التي تحيط بالحاكم ، ليؤكد للطفل أن الفساد والظلم الذى قد يعاني منه الشعب ليس بالضرورة أن يكون نابعًا من الحاكم نفسه ، فربما يكون نابعًا من فساد أعوانه المقربين ، ويبدو أن الدليل على ذلك هو اندفاع "الأمير"

---

(١) المرجع السابق ، ص٦٨.

بنفسه مستندًا على قوة الشعب لتطهير البلاد من الوزير "مرجان " وابنته "وردناز " الذين يجسدون رموز الفساد ، فالكاتب بذلك يهدف إلى توعية الطفل بضرورة الدفاع عن الوطن والتخلص من أعدائه المفسدين ، ويؤكد له أيضًا أن صلاح الحاكم من صلاح حاشيته.

ثانياً : الشخصيات الثانوية :

أ - الشخصيات الإيجابية المساعدة : (أم الخير — المهرج)

الأميرة " أم الخير " :

هي من الشخصيات الإيجابية المساعدة التي ساهمت فى تطوير شخصية "سندريلا" ودفعها للأمام ، إذ ساعدتها على إدراك الحقيقة ،واستعادة حقوقها الضائعة وتغير مجرى حياتها من الأسوأ إلى الأفضل.

وقد جاءت شخصية " أم الخير " تحمل الكثير من الصفات الحميدة ، فهي أخت الأمير "نور الدين" وتحمل نفس صفاته النبيلة ، إذ جاءت محبة للخير رحيمة ومتعاطفة مع الفقراء والمساكين، لذا كانت تدفع "الأمير" دائما للدفاع عن حقوق الضعفاء ونصره المظلومين وتطلعه على حقيقة ما يجري فى البلاد ، وهذا ما أثار غضب "الوزير" ودفعه للتخلص منها ، فأوقع بينها وبين أخيها "الأمير"؛ وكان الثمن أنها طردت من القصر ونفيت إلى قصر بعيد عن المملكة وخارج البلاد ، ولهذا لم تسطع "أم الخير" فعل الخير فى ضوء النهار حتى لا تراها قوى الشر (الوزير وأعوانه)، لذا كانت تظهر ليلاً لمساعدة المحتاجين وتقديم المساعدة لهم ، وكانت "سندريلا" إحدى هؤلاء الفقراء التي

ساعدتهم "أم الخير"، إذ أعطتها الفستان والحذاء حتى تمكن من الذهاب للحفل.

أم الخير : من أجل ذلك حبسنى الأمير بعد أن أوقع بيننا الوزير فى القصر البعيد ... لكننى أخرج فى نهاية كل أسبوع ... أخرج فى ملابس متنكرة أقابل الناس وأحاورهم وأساعدهم ... هذا طبع عائلتنا ... محبة النـاس ومساعدتهم ... ورأيتك يا سندريللا ذات يوم ... رأيتك بعينيك الطيبتين وصوتك الجميل .. أعطيتك الفستان والحذاء والعربة والمجوهرات..(١)

ومن ثم فإن شخصية " أم الخير " بهذه الصورة تشبه إلى حد ما صورة تلك الشخصية الشبحية التي تظهر وتختفى لتبصر الأخرين بالحقيقة وتقدم لهم يد العون ، فقد كانت بمثابة الضوء القليل الذى ينير "لسندريللا " طريقها إلى الوعي بحقها ، فدائمًا ما كانت تظهر " أم الخير" لها فى لحظات الضعف وعدم الإرادة لتعينها على رؤية الحقيقة وتحثها على الاستمرار فى النضال من أجل أسترداد حقها ، وهذا ما تبين فى مساندتها لها فى أكثر من موقف ، فقد كانت المرة الأولي التي ساندت فيها "أم الخير" "سندريللا" عندما قابلتها وهي حزينة بائسة وتائهة عن الحقيقة بعد ضياع حقها وطردها من المنزل والقصر ، إذ قامت بمساعدتها على إعادة الثقة بنفسها وعلى الوعي بحقها وإدراك حقيقة الواقع الذى تعيشه ، وبثت فيها القوة والشجاعة للأقدام على أخذ

---

(١) المرجع السابق ، ص٤٠.

حقها بأي طريقة ، كما حثتها على الإصرار والاستمرار فى طريقها لاستعادة حقها الضائع.

سندريللا : أنا وحيدة ...

أم الخير : الأصرار يأتي بالأصدقاء ... والحق صديق وأنت يا سندريللا كتب على جبينك الطريق الطويل ....(١)

وبذلك نجد أن شخصية "أم الخير" كانت بمثابة العامل المساعد الذى دفع "سندريللا" إلى وعي وإدراك الكثير من الحقائق الغائبة عنها ، وإلى كشف كثير من المؤامرات التي دبرت ضدها، فقد استمرت " أم الخير " بمساندة " سندريللا" فى رحلة بحثها عن حقها الضائع، إذ ساندتها للمرة الثانية عندما وجدتها وحيدةً هائمةً على وجهها بالصحراء بعد ما تخلصت منها " وردناز" بتركها فى الطريق بلا مأوى، وبعد أن فقدت الأمل بعد سماعها خبر وفاة الأمير ، لذا حاولت " أم الخير" أن تعيد لها الأمل مرةً أخرى فأكدت لها أن الأمير لم يمت وأن هذا الأمر ربما يكون مكيدةً قد دبرها "الوزير " للاستيلاء على العرش ، لذلك حثتها على عدم السكوت على هذا الأمر وعلى ضرورة السعي وراء الحقيقة لكشف هذه المكيدة.

أم الخير : أنا لا أصدق الوزير... لا أصدق أن الأمير مات هذه لعبة سواها الوزير والأميرة... وأنا لن اسكت على هذه المصيبة..

سندريللا : ماذا يعـنى ؟ ....

---

(١) المرجع السابق ونفس الصفحة.

أم الخير : يعني هناك مكيدة ....

سندريللا : لعبة ... مكيدة .....

أم الخير : ولابد أن نكشفها ... [1]

وهكذا فإن شخصية " أم الخير " قد شكلت مصدر الوعي والمساندة بالنسبة "لسندريللا" وتلك إشارة من الكاتب إلى أن مساندتها " لسندريللا " فى استعادة حقها الضائع هى فى الحقيقة رمز لمساندة الشعب بأكمله فى استعادة حقوقه المهدورة ، وهذا فى حد ذاته يعتبر تأكيدًا على مبادئ " أم الخير" التى كانت تدفعها دائمًا لفعل الخير، والدفاع عن حقوق المحتاجين من الشعب، ولتحقيق رغبتها فى استعادة الشعب لحقوقه ساندت " سندريللا " عندما قررت أن تدخل إلى القصر للبحث عن الأمير واستعادة حقها ، بأن أخبرتها بمكان وجود سرداب خفي يمكنها من خلاله الدخول للقصر ومعرفة الحقيقة.

أم الخير : يوجد عند قصر الأمير عند بوابة الحديقة فتحة فى سور الحديقة .. تدخلين منها .. توصلك للسرداب فى هذا السرداب ربما يكونوا قد حبسوا الأمير ...[2]

وعلى هذا فإن شخصية " أم الخير " قد ساهمت بدور إيجابي كبير فى تطور الأحداث ودفعها إلى الأمام، وكانت سبباً فى حل عقدة المسرحية، فقد ساعدت " أم الخير " على تصاعد الأحداث عندما دفعت "سندريللا"

---

(١) المرجع السابق ، ص٦٤.
(٢) المرجع السابق ، ص٦٥.

لكشف المكيدة، وساعدتها على الدخول للقصر عن طريق أخبارها بالسرداب ، وبهذا وصلت الأحداث لمرحلة التأزم، ففي القصر وقعت "سندريللا" فى أيدي الوزير وابنته ، لكن "أم الخير" من جهة أخري ساهمت فى هبوط الأحداث إلى مرحلة الانفراج والحل عندما قابلت الأمير، وكان هو الأخر يبحث عن "سندريللا" فساعدته وأخبرته أن سندريللا قد ذهبت إلى القصر لتبحث عنه، ومن هنا قرر الأمير أن يدخل إلى القصر لإنقاذ "سندريللا" واستعادة عرشه، وهكذا بعد أن وصل الحدث الدرامي لذروته بدأ يهبط حتى وصل إلى الحل ، فقد اندفع الأمير إلى القصر بمساعدة أهل المدينة واستعاد عرشه وحق "سندريللا"، ومن ثم فإن الدافع الذى دفع بالأمير للوصول لهذا الحل هو كشف " أم الخير " له عن مكان وجود " سندريللا" بالقصر.

الأمير : لعبة ولعبها الوزير .. سندريللا أين الآن ... ؟

أم الخير : سندريللا راحت إلى القصر تبحث عنك [١].

المهرج" فرح" :

هو شخصية إيجابية مساعدة ، ظهر كأنه المحرك لكل الأحداث بالمسرحية منذ البداية، إذ كان له دور أساسي فى تطوير الأحداث والنهوض بشخصية "الأمير" نحو التغيير والوعي بالكثير من الحقائق من حوله.

تبدو شخصية " المهرج " منذ البداية وكأنها تقترب من ملامح شخصية

---

(١) المرجع السابق ، ص٦٦.

الراوي الحكيم السارد والمعلق على الأحداث ، والذى يستعرض الأحداث بطريقة عقلية واعية ويعلق عليها بحكمة بالغة مقدمًا من خلالها العبرة والعظة لجمهور الأطفال ، وهذا ما نراه واضحًا بعد حادثة الغش والخداع الذى تعرضت له "سندريللا" بالقصر، وبعد مواجهتها لأهل السوق واتهام الجميع لها بالخيانة والكذب ، إذ يظهر "المهرج " بعد هذه الحادثة رافضًا لتلك السلبيات الموجودة بالمجتمع ناصحًا الطفل بعدم الغش والكذب ، فيعلق مستنكراً ما حدث مع "سندريللا" ومعارضًا لغفلة أهل المدينة عن الحقيقةقائلاً :

المهرج : الغش حرام .. والكذب حرام .. والغش صار حقيقة يا أهل المدينة .. الكذب صار له لسان .. يا حرام ياحرام ..[١]

وفى الحقيقة أن أهم ما يميز شخصية "المهرج " هو استخدامه لأسلوب التهكم والسخرية فى كثيرًا من المواقف ،والتي ظهر فيها وكأنه يتحدث بلسان المؤلف نفسه ، فنراه يثير من خلاله كثير من التساؤلات ويفسرها ، ساخرًا وناقدًا من خلالها بعض الأوضاع الاجتماعية والسياسية الموجودة بالواقع ، وليكشف عن طريقها بأسلوب غير مباشر عن حالات الفقر والزيف والفساد الاجتماعي ، ويعكس من خلالها أيضًا صورة لحقيقة ذلك الواقع الذى تغيب فيه العدالة وتسلب فيه الحقوق وتسود فيه الفوارق الطبقية ، فيتحدث " المهرج " بلسان المؤلف متألمًا لحياة الفقراء ومتهكمًا وساخرًا من حياة الأغنياءقائلاً :

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٧.

المهرج : قالك آه ... قالك إيه ... من أين يأتي العدل ... من أين نعرف الميزان ... ناس فى الحارات ... تأكل التراب ... ناس فى القصور ... تأكل التفاح ... والبيلابم .. والبيلابا ... [١]

وإلى جانب ذلك جاءت شخصية " المهرج " بصورة مختلفة عن تلك الصورة الهزلية المضحكة المعتادة التي تقتصر على تسلية وإضحاك الأمير وقت الفراغ ، إذ جاءت شخصية "المهرج" بصورة أكثر أهمية من ذلك ، فكان بمثابة الوعي ونور البصيرة بالنسبة له وكاشف المستور عن الكثير من الحقائق الغائبة عنه ، وهذا ما تبين من خلال مساعدة "المهرج" للأمير على كشف حقيقة المكيدة التي دبرها "الوزير وابنته " كي يمنعوا زواجه من سندريللا ، إذ ساعده على كشف خديعة تزوير الحذاء عندما طلب منه أن يستدعي حارس الحذاء مرةً أخري كي يعرف الحقيقة ، لكنه اكتشف اختفاء الحارس عن القصر ، ومن هنا زرع "المهرج" الشك فى داخل "الأمير" حتى تأكد أن هناك مكيدة قد دبرت ضده.

المهرج : استدعي يا مولاى الحارس .. مرةً أخرى وأساله ..

الأمير : إيتوني بحارس الحذاء ...

حارس ٢ : (يدخل) حارس الحذاء يا مولاى خرج من القصر ...

الأمير : خرج من القصر ... ؟ إلى أين ... ؟

حارس٢ : إلى أين .. لا أدري ..

---

(١) المرجع السابق ، ص٣١.

المهرج : ولن يظهر يا مولاى ..
الأمير : إذن انها لعبة ... (١)

وقد جسدت شخصية " المهرج "مثلاً واضحًا للصديق الوفي والتابع المخلص الأمين الذى يستشيره "الأمير " فى جميع الأمور من حوله ، فقد كان ملازمًا له وصادقًا معه فى كل شئ ، ويقدم له الكثير من النصائح والاقتراحات التي تعينه على مواجهة الكثير من المواقف الصعبة ، ويقدم له العون والمساندة فى جميع الأزمات ، وهذا ما تبين من خلال مساندة "المهرج " للأمير عندما التبس عليه الأمر، وكان حائراً بين الأحلام التي تؤكد له حقيقة صدق "سندريللا" وبين الواقع المزيف الذى يحاول من خلاله الوزير إقناعه بأن " وردناز " هى صاحبة الحذاء ، فقد ساعده المهرج على الخروج من تلك الأزمة بأن اقترح عليه ضرورة البحث عن الحقيقة وعن صاحبة الحذاء ، ونصحه بضرورة التنكر والنزول إلى المدينة لكشف الحقيقة ، وليس ذلك فحسب بل قام "المهرج" بمرافقة الأمير فى رحلة بحثه عن "سندريللا"، والتي تمكن الأمير من خلالها إدراك خداع الوزير وابنته واكتشاف كثير من المظالم التي يعيش فيها الشعب ، وبهذا استطاع " المهرج " بإخلاصه " للأمير " ومساندته له أن يكشف الحقيقة.

الأمير : هل هذه مدينتى ؟
المهرج : نعم يا مولاى.

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٤.

الأمير : فقراء .. ومساكين يسيرون فى الشوارع ؟ !
المهرج : نعم يا مولاى .. عندما يجلس الأمراء فى القصور ولا ينزلون للأسواق والحارات ... يحدث البلاء فى البلاد. (١)

ومن ثم فإن تقديم شخصية "المهرج " بهذه الطريقة الدرامية ووضعها داخل الأحداث، كان له دور فعال ومؤثر فى تطور الفعل الدرامي والوصول به إلى التغيير، وكان له دور إيجابي أيضًا فى تطور شخصية الأمير ومساندته فى رحلة بحثه عن الحقيقة وكفاحه ضد السلطة الفاسدة (الوزير وأعوانه) إذ من خلال " المهرج " أدرك الأمير حقيقة الواقع الفاسد المحيط به ومن ثم قرر التغيير والإطاحة برموز الفساد ، فقد كان " المهرج " بالنسبة له هو طريقه نحو الصواب والحق.

ب- الشخصيات السلبية المساعدة : (هنود – فهيمة ونعيمة)

تمثل هذه الشخصيات إحدى قوى الشر بالمسرحية ، فهى تصور لنا مجتمع "سندريللا" الصغير الملئ بالحقد والشر والتسلط " فهنود " هى زوجة أبيها "وفهيمة ونعيمة" هما أختاها من الأب ، فتلك الأسرة قد شكلت معًا السلطة الجهنمية الداخلية التي كانت تمارس على "سندريللا" كل أنواع العذاب والظلم والقهر وتسلب كل حقوقها.

هنـود :

وهي تجسد شخصية زوجة الأب الشريرة المتسلطة الظالمة ، فقد ظهرت

(١) المرجع السابق ، ص٤٧.

قاسية القلب تحمل الكثير من مشاعر الحقد والكراهية "لسندريللا"؛ وتعاملها بمنتهى القسوة والعنف والأنانية، لكنها فى مقابل ذلك كانت تمنح ابنتيها الكثير من الحب وحسن المعاملة وتفضلهما على "سندريللا" فى كل شئ، فقد أعطت لابنتيها كل الامتيازات والحقوق وحرمت "سندريللا" من كل حقوقها ، وقد ظهر تسلطها هذا بوضوح عندما حاولت أن تحرمها من إحدى حقوقها وهو حقها فى تجربة الحذاء ، إذ قامت بإخفائها فى الصندوق حتى لا يراها الحراس وبالتالي تتيح بذلك الفرصة الأكبر لابنتيها فى تجربة الحذاء، وتضيع على "سندريللا" تلك الفرصة وتحرمها من هذا الحق.

الحراس : الحراس ... نحن الحراس ...

فهيمة : يا سندريللا .. افتحي الباب ...

نعيمة : يا سندريللا .. افتحي الباب ...

سندريللا : (تظهر) نعم .. حاضر ...

هنود : لا هيا .. ياسندريللا .. داخل هذا الصندوق ...

سندريللا : لماذا ؟

هنود : حتى لا تقيسين الحذاء ...

سندريللا : يا أمى ... (يدفعنها الثلاث إلى الصندوق) (١)

وقد اتصفت شخصية "هنود " بالكثير من الصفات السلبية السيئة كالانتهازية والاستغلال ،فهي شخصية أنانية كانت تستغل كل شئ

---

(١) المرجع السابق ، ص٩.

لخدمة مصالحها هي وابنتيها ، فقد استغلت "سندريللا" ومارست عليها كل أنواع العذاب والقهر وعاملتها كالخادمة وسخرتها لخدمتها هي وابنتيها ، فكانت تنتهز مشاعر العطف والحب الذى يكنها البائعين بالسوق "لسندريللا" من أجل تسهيل مصلحتها والحصول على ما تريده من السوق بدون مقابل ، فكانت تعرضها للإذلال والمهانة يوميًا عندما ترسلها إلى السوق ببعض المال القليل الذى لا يكفي لشراء احتياجاتها المطلوبة فالبعض كان يعطف عليها والبعض الآخر يطردها ، وهذا ما نراه واضحاً فى الموقف الذى طلب فيه "شيخ السوق" من "هنود" أن تكف عن الإساءة "لسندريللا" وعن استغلالها بتلك الطريقة.

شيخ السوق : يا امرأة كفى عن هذه الأشياء .. كل يوم ترسلين سندريللا إلى السوق ومعها نصف دينار ... البعض يعطف عليها ويعطيها .. والبعض لا يعطيها ويطردها.. حرام عليك يا امرأة .. الله يرحمك يا أم سندريللا..

هنـــود : (تمثل دور المرأة المسكينة) أنا التي ربيتها .. أنا التي جعلت بناتي يخدمونها أليس كذلك ؟؟ .. انتظر لسندريللا يا بنت تكلمي ... [١]

فهمية ونعيمة :

وهما أختا "سندريللا " من الأب ، وقد جاءت هاتان الشخصيتان لتعميق وإبراز ملامح شخصية " سندريللا"، فهما يبرزان من خلال صفاتهما

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٦.

السلبية السيئة صفات "سندريللا" الإيجابية البريئة ، فهما تتصفان بالكسل والاتكالية وعدم الاعتماد على النفس حيث لا تفعلان شيئًا لنفسيهما، بل تعتمدان على "سندريللا" فى تلبية كل رغباتهما ، كما أنهما تتصفان بالغباء والبلاهة ، فهما شخصيتان سطحيتان تمامًا تنفذان كل رغبات أمهما بدون أي تفكير ، وقد ظهر مدى البلاهة والسطحية فى تصرفاتهما الغبية اللامعقولة أثناء قيام الحراس بتجربة الحذاء لهما

نعيمة : (تتقدم وتقدم يدها) أنا أقيس الحذاء ...

حارس ٢ : هل جننت هل يُلبُس الحذاء فى الأيدى يا بنت ...

حارس ١ : (يقيس قدم فهيمة) ... لا ....

فهيمة : أنا .. أنا ... (تقدم راسها)

حارس ٢ : أنت غبية ... الحذاء لا يلبس فى الدماغ ... (١)

ويبدو أن " فهمية ونعيمة " تتشبهان أمهما إلى حد كبير فى كثير من الصفات والتصرفات، فهما صورة طبق الأصل منها وتفكران بنفس طريقة تفكيرها وتتبعان نفس أسلوبها فى الخداع والشر ، فهما تحملان نفس مشاعر الحقد والغيرة والكراهية تجاه "سندريللا" وهذا ما جعلهما تتشاركان أمهما فى منع "سندريللا" من الحصول على حقها فى تجربة الحذاء ، فقد استخدمتا نفس أسلوب أمهما فى الخداع والاحتيال عندما عاد الحراس إلى منزلهما ثانية ، وعثروا على "سندريللا" بالصدفة وطلبوا منها تجربة الحذاء ، فحاولتا حينها منعها

---

(١) المرجع السابق ، ص١٠.

من تجربة الحذاء واتهمتاها بالكذب وحاولتا خداع الحراس وإقناعهما أنها قاست الحذاء من قبل.

حارس١ : هل قست قدمك ؟

الثلاث : (معاً) نعم قاست الحذاء ...

سندريللا : لا .. لا .. لم أقيس الحذاء ...

هنود : (لسندريللا) هل تُكذبينى يا بنت ؟

فهيمة : (لسندريللا) هل تُكذبين أمي .... ؟

نعيمة : (لسندريللا) هيا يا قليلة الحياء ... ؟ (١)

الشخصيات فى مسرحية " قميص السعادة " :

أولاً : الشخصيات الرئيسية :

أ-الشخصيات الرافضة وهى (السلطان حسان – والأميرة ست الحسن)

السلطان حسان :

يشكل البطل المحوري في المسرحية ومحور الصراع الدرامي ، إذ تتمركز حوله جميع الأحداث، ويطرح الكاتب من خلاله جميع الأفكار والقيم التى يريد غرسها في نفوس الأطفال.

ويمثل "السلطان حسان " نموذجًا للحاكم السلبي ضعيف الإرادة الذي يعجز عن القيام بمسئولياته تجاه شئون البلاد والحكم ، إذ يضع ثقته الكاملة في أعوانه وحاشيته ويترك لهم حرية التصرف في كل أمور

---

(١) المرجع السابق ، ص١١.

البلاد ، لكن هؤلاء يستغلون تلك الثقة لحجب السلطان عن الشعب وتسهيل مصالحهم الذاتية ، ومن ثم فإن سلبية "السلطان" ناتجة من كونه ضحية لتلك الحاشية الفاسدة ومن تخاذله عن مواجهه الظلم.

فيظهر السلطان"حسان" من البداية بصورة سلبية ، إذ يعاني حالةً من الوهم المستمر بالعجز والمرض، ويشعر دائماً بالكآبة والوحدة ، لهذا ترك مسئولية إدارة شئون البلاد للوزير ، وانصب اهتمامه علي البحث عن علاج يشفيه من مرضه ، وهذا ما جعله يتقبل فكرة " قميص أسعد سعيد " برغم عدم تصديقه لتلك الأكاذيب ، وبرغم معرفته بحقيقة "الوزير" فقد كان سلبياً لم يستطع على اتخاذ قرار حيال هذا الأمر لصلة القرابة التى تربطه بالوزير، وعرفاناً له بالجميل إذ قام بتعليمه وتربيته، ويتبين ذلك في الحوار التالي:

دندش : يا مولاي قميص السعادة دي لعبه .

حسان : وأنا عارف .

دندش :عارف ؟

حسان : ايوه عارف أن الوزير والطبيب كدابين ... عارف لكن سمعان
هو إلى رباني وكان أبويا الله يرحمه بيقول عليه الوزيرالأمين وانه ماسك زمام البلاد وحامي العباد . هو مؤدبي ومعلمي أيه معني النزاهة والأمانة والحكم. (١)

ومن الواضح أن سلبية السلطان "حسان" هي السبب في عدم قدرته على رفض هذا الواقع الملئ بالخداع والأكاذيب والفساد فقد كان لديه

---

(١) مسرحية "قميص السعادة " ، مرجع سابق ، ص١٥.

وعي مسبق بكل ما يحدث فى البلاد ، إذ كان يعلم بمدى الظلم والفساد، المتفشي في البلاد ، وكان يشعر بالآسي والحزن لعدم قدرته علي استئصال الظلم بل تخاذل عن مواجهته لاعتقاده بعدم تأييد ودعم الشعب له ، إذ ظن أن الشعب يكن له الحقد والكراهية ، وهذا ما جعله يعيش في انطوائية وعزلة بعيدًا عن شعبه وعن همومه، وكل هذه الأفكار سيطرت علي تفكيره وجعلته يستسلم للحزن والمرض، ولهذا لم يستطع " السلطان " رفض واقعه هذا وطرد تلك الأفكار من باله لأن وعيه كان ينقصه معرفة بالأغراض الحقيقية للوزير وحاشيته الفاسدة، إذ كان يجهل أن هدفهم الأساس من وراء نقل تلك الأفكار الخاطئة له عن الشعب، هو حجبه عن شعبه ومنعه من الاطلاع علي مشاكله ، ولهذا ترسبت في ذهنه تلك الصورة الخاطئة عن الشعب، وازداد حزنه ويأسه نتيجة إحساسه بكراهية الشعب له.

حسان : الناس بتكرهني يدندش

دندش : لا يا مولاي الناس بتحبك وعارفه أن الحاشيه الى حواليك هي الفسدانة.

حسان : دا بيتهيألك .

دندش : مش سمعان هو الى بيقولك .

حسان : والتقارير البوليسية .

دندش : رئيس الشرطة المفجوع كذاب[١].

---

(١) المرجع السابق ، نفس الصفحة.

لكن موقف السلطان "حسان" السلبي المستسلم للوهم والمرض إلى موقف ايجابي رافض قادر علي المواجهة واتخاذ القرار ، وذلك نتيجة لإقناع "دندش" له بضرورة التقرب من شعبه ومحاولاته تصحيح أفكاره الخاطئة عن الشعب حيث أكد له أن الشعب يكن له الحب والاحترام ، وعليه أن يتأكد من محبه شعبه بنفسه بالخروج إلى المدينة لمعرفة حقيقة الشعب واكتشاف حقيقة الحاشية الفاسدة ؛ لهذا اقتنع "السلطان" بفكره "دندش" وأدرك أن حل مشكلته لا يكمن في الانطواء والوحدة والابتعاد عن شعبه ، وإنما عليه أن يتقرب من شعبه ويعايش همومه ومشاكله كي يشعر بمحبه الناس وبتأيدهم له حتي يمتلك القوه علي مواجهة الظلم ، ومن هنا ثار "السلطان" علي ذاته وسلبيته وعلي خوفه من كراهية الناس له، ورفض واقعه السلبي الموهوم ، وقرر أن يخرج من القصر مع "دندش" متنكرا كي يتعرف علي معاناه الشعب ويتقصي الحقائق ويواجه الظلم ويحقق العداله للمظلومين.

حسان : وامتي نبدا اللعبه دي يدندش ؟

دندش : الليلة دي في الفجر يا مولاي ؟

حسان : خلاص روح أنت نام وفي الفجر ح أقابلك عند الباب السري في البستان أوعي تروح عليك نومه.

دندش : (يخرج) في أمان الله يا مولانا[١]

وعلي هذا الأساس بدأت شخصية "السلطان"تتطور تطورًا ملحوظًا ، إذ

---

(١) المرجع السابق ، ص١٧.

يعتبر رفضه لواقعه وتحرره من سلبيته لحظه خروجه من القصر للبحث عن الحقيقة هو بداية التحول في مسار الشخصية وفي أفكارها واتجاهاتها ، كما أن رحلته هذه للبحث عن السعادة والعدالة وهي بمثابة بداية "الوعي" لديه ، فقد استطاع وهو متنكر فى شخصية "الشاطر حسن" ذلك الصياد الفقير أن يدرك جميع الأمور التي كان يجهلها وهو "سلطان البلاد " ،وكذلك استطاع أن يكتشف كل الحقائق التى أخفاها عنه الوزير وأعوانه الفاسدون ، وكان أولها معرفته لحقيقة الشعب وإدراكه لمدى الحب والأخلاص الذى يكنه له شعبه ومدي استعداده للتضحية من أجله، "والحقيقة الثانيه" معرفته بمدي الظلم الواقع علي الشعب ، بعد أن لمس مشاكله وعاين همومه وعاش معاناته بنفسه ، "والحقيقة الأخيرة" معرفته لحقيقة الوزير وحاشيته الفاسدة واكتشاف استغلالهم للشعب ، وكل هذه الأمور والحقائق ساهمت في نمو وعيه بالواقع الاجتماعي الفاسد الملئ بالظلم والقهر والفقر والجشع والاستغلال والرشاوي والخلل الإداري الذي تسبب فيه الوزير وأعوانه وكان ضحيته الشعب، وهذا ما أدي إلي مزيد من التطور في شخصيته إذ تحول إلى إنسان ثائر وبدأ يبدي اعتراضه ورفضه لكل الأوضاع الظالمة بالسوق مثل اعتراضه كواحد من الشعب علي فرض رئيس الشرطة الضرائب الباهظة التي تفوق قدرة الشعب.

حسان : مين الي قال الكلام دا...يا رئيس الشرطه ؟ مين قال أن الضرائب تبقي بالشكل دا ؟

رئيس الشرطه : أنت مين وازاي تكلمني بالشكل دا يا مواطن ؟

دندش : دا الشاطر حسن وأنا المعلم مختار ... صيادين

رئيس الشرطه : فين بطاقتك أنت وهو

حسان : ما معناش أحنا أغراب من البلاد الطيبة

رئيس الشرطة : هع ... تدفعوا ضرائب وتطلعوا بطاقة زيارة عشرة دينار للبطاقة تيجولي بكره في الديوان..وهاتلي يا واد انت وهو شوية سمك معاك.

حسان : دا شئ ولا في الخيال ضرائب علي كل حاجه ورشاوي في كل مكان(١)

وقد جاءت شخصية "السلطان" رمزًا للإنسان البسيط الذى يتحلى بصفات وأخلاق حميدة كالأمانة والصدق وطيبه القلب ومساعده المحتاجين ، و قد ظهر ذلك من خلال مواقفه الإنسانية مع الناس بالسوق وهو صياد فقير، وكذلك جاءت شخصيته رمزًا للحاكم المتواضع المخلص والوفي المحب لشعبه ، وظهر ذلك من خلال تعاطفه مع شعبه كسلطان واهتمامه بشئونه وهمومه ، فأثناء رحله بحثه عبر السعادة وعي تماما أن السعادة لا تكمن في الحصول علي أشياء ماديه "كقميص السعادة "، وإنما السعادة الحقيقية تكمن في سعادة شعبه ، كما وعي أن سعادة الشعب لن تحقق إلا برفع الظلم عنه ، لهذا نمت لديه رغبه قوية فى تغيير الواقع الاجتماعي وتطهيره من الفساد والظلم وبدأ يبحث عن سعادته بتحقيق سعادة الناس، وحثهم علي التكاتف والعمل الجماعي

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٥.

لتغيير أوضاعهم نحو الأفضل ، وقد اتضح ذلك في موقفه مع "بدران" الذي جمع فيه "السلطان" شباب السوق لمساعدته.

بدران : معايا ٣٠ شوال مليانين تقاوي برتقال عايز حد يساعدني في الشوال أجره شيله نصف دينار .

حسان : أنا أساعدك في شيلهم ومعايا المعلم مختار من غير ما تدفع أي دينار ومعانا فضل وشباب السوق الجدعان يلا يا رجاله.(١)

وفي الحقيقة كانت كل التغيرات التي طرأت علي شخصية "السلطان" نتيجة مروره بتلك التجربة الواقعية بمعايشة مشاكل الشعب وهمومه قد ساهمت في الكشف عن الصورة الحقيقة "للسلطان " ،وهي صورة ذلك الحاكم العادل ذو الضمير الحي المناضل والمكافح لكل أساليب الظلم والفساد ، فقد اكتسب "السلطان" من الشعب القوة لمواجهة الظلم والقدرة علي الفعل بعد أن حصل علي تأييده ودعمه، ولهذا قرر تغيير الواقع والقضاء علي الفساد ، وقد أتيحت له هذه الفرصة عندما إكتشفت حقيقته أثناء محاوله "رئيس الشرطة والقاضي " إلقاء القبض عليه بتهمه خطف "السلطان" ،وهنا تحولت رغبته في التغيير إلى فعل ثوري حقيقي تؤيده الجماهير ويستند إلى إرادة وقرار الشعب ، حيث قام "السلطان " باسم الشعب بتغيير النظام بأكمله ،وأحل محله نظام جديد من الشباب ، وأطاح بكل أعوان النظام الفاسدين.

حسان : أنا عايز شرطه جديدة من الشباب تحافظ علي البلاد ....

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٩.

شرطه من الشباب تحمي حقوق الشعب .

حسان : انتهت عصر شرطة همام

المجموعة : عاش السلطان حسان

حسان : وأنت يا قاضي القضاء يا محقق العدل والميزان

القاضي : أنا مظلوم

المجموعة : لا ظالم

حسان : الشعب قال كلمته وباسم الشعب عزلناك

المجموعة : عاش السلطان اللي أنجبه شعبنا العظيم .(١)

وبذلك نجح السلطان في تطهير البلاد من الوزير وأعوانه الفاسدين وحقق العدالة الاجتماعية بين طبقات شعبه ، وبالتالي حصل الشعب علي سعادته الحقيقة بالتفافه حول "السلطان " ، وبمعاونته فى التخلص من الفاسدين، وبهذا شفى السلطان من مرضه وتحققت سعادته بمجرد أن حقق السعادة والعدل لشعبه ، وكأن الكاتب أراد أن يصور مرض السلطان وشفائه بالحكم الفاسد الذي تم معالجته وتطهيره .

ومن ثم فإن الكاتب يدعو من خلال شخصيه السلطان "حسان" الأطفال إلي ضرورة الالتزام بالحق والعدل وتحقيق المساواة والقضاء علي الظلم وأعوانه وضرورة الحفاظ علي الحقوق والواجبات والإحساس بالمسئولية تجاه الآخرين ، وعدم السكوت علي الظلم ومواجهته، وكذلك يوجه الكاتب من خلال رسالة للأطفال وهي بث الوعي في نفوس الأطفال

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٤.

للثورة علي الأنظمة الفاسدة وتغييرها من أجل تحقيق مستقبل أفضل وحياة أفضل يسودها الحب والاحترام المتبادلين بين الحاكم والمحكوم.

الأميرة ست الحسن :

تمثل المحور الثاني في المسرحية ، إذ أنها تسير علي نفس المستوي من الأهمية مع السلطان "حسان" وساهمت في تطور الأحداث ونموها. وتنتمى ست الحسن للطبقة الحاكمة فهي ابنه الوزير "سمعان" وتربطها "بالسلطان" صلة القرابة فهو ابن خالتها.

وتتصف "الأميرة" بالجمال والرقة والحنان والمحبة ، إذ تكن لأبيها الكثير من الحب ، لكنها في نفس الوقت تعاني من قسوته ، ومن الشعور بالوحدة والفراغ نتيجة إهماله لها وانشغاله عنها بأمور البلاد والحكم ، وتعتبر "الأميرة" مثال للشخصية الإيجابية الرافضة، ويظهر ذلك في موقفها تجاه أبيها حيث رفضت كل أساليبه المغرضة ، ورفضت استغلاله لها للوصول للسلطة والحكم ، وكذلك رفضت الزواج بالسلطان "حسان " لأنها تعي حقيقة ضعفه وحزنه واستسلامه للمرض وسلبيته في ترك الظلم والفساد المتفشي في البلاد ، وأيضا لاعتقادها أنه ظالم وقاسي القلب ، ولذلك تعرضت لظلم من جانب أبيها نتيجة معارضتها له ورفضها الزواج بالسلطان ، إذ قام الوزير بسجنها داخل القصر ومنعها من رؤية أى شخص.

ست الحسن : دا إنسان مريض دايمًا حزين

الوزير : لكنه السلطان لو ما تجوزتهوش حيضيع مني كل شئ ...

الوزارة والإمارة وجايز ما أبقاش وزير .... جايز يشغلني خفير.

ست الحسن : بس أنا ما بحبوش وما برتحلوش يا والدي أرجوك.

الوزير : أنا صبري نفذ انا قلت حتتجوزيه يعني حتتجوزيه

ست الحسن : لا... هو صحيح ابن خالتي لكن ما تقابلناش كتير وعمري ما شفته سعيد

الوزير : ح امنع عنك الطعام والشراب...حسجنك جوه القصر ما تكلميش حــد ولأحد يكلمك (١)

وتتمتع "الأميرة" بالشجاعة والجرأة والقدرة علي المواجهة والتأقلم مع أى أوضاع أو ظروف، فقد استطاعت أن تتعامل مع كافه الظروف التي واجهتها بسوق المدينة ، حينما تنكرت وهربت من القصر للتخلص والتحرر من سجن وظلم أبيها ، كما قدمت لنا تلك الأميرة الهاربة الباحثة عن الحرية والسعادة والحب رمزًا للخير والطيبة والإنسانية والتواضع، وقد اتضح ذلك من خلال تعاملها مع أفراد الشعب ، فبرغم أنها من أسرة ملكية قد اعتادت علي الثراء والرفاهية إلا أنها تنكرت في زي الناس البسطاء من الشعب واختلطت بهم وعايشت همومهم ، فقد وجدت بينهم السعادة التى لم تجدها في القصر ، كما وجدت البساطة والحب الحقيقي الذي كانت تبحث عنه في " الشاطر حسن " الصياد الفقير الذي يفعل الخير للناس بدون أي مقابل ومن غير أي مصالح أو أطماع.

---

(١) المرجع السابق ، ص٨.

ست الحسن : مرجانة .... أنا فرحانة حاسة بحاجة غريبة .... حاجة
عجيبة الدنيا مش سايعاني أول مره أحس أني زى الناس .
مرجانة : وأيه كمان يا مولاتي... قربي بالكلام مني شوية وافتحي
قلبك علي ....
ست الحسن : مرجانة ... الشاب اللى اسمه الشاطر حسن ده شاب نبيل
ملوش مثيل يعمل الخير في اللى يعرفه واللى ما يعرفهوش
وحاسة إني اعرفه قبل الزمان ده بزمان وأننا أتقابلنا في
مكان غير المكان كأنه حلم. (١)

وتمثل "الأميرة " نموذجاً للفكر الناضج المتحرر الراغب في تحقيق العدالة والمساواة، والمثال الواعي القادر علي تبصر الحقيقة ومواجهتها ، فأثناء رحلتها للبحث عن الحرية والعدالة أدركت الكثير من الحقائق والأمور مما أدي إلي نمو وعيها الاجتماعي ومعرفتها بكل ما يجري في المدينة ، فقد أدركت مدي معاناة الشعب من سيطرة النظام الفاسد وأعوانه ، وأدركت حقيقة "السلطان " ،وتأكدت من حبه وتعاطفه مع الشعب بعد أن رأت أفعاله الطيبة ومساعدته للمحتاجين، وشعرت بعدله وسماحته وإخلاصه بعد أن شاهدت أحكامه علي الأعوان الفاسدين وقضائه علي الظلم ، وهذا ما أدي إلي تصحيح أفكارها الخاطئة عنه وبالتالي تحسنت علاقتها به بعد أن ثبت خطؤها في الحكم عليه ، وكانت الحقيقة المؤلمة بالنسبة لها هي وعيها بحقيقة والدها "الوزير" إذ

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٩.

اكتشفت استغلاله لها واستغلاله للشعب والسلطان من أجل الحصول علي مكاسب ومصالح خاصة به، ونتيجة وعيها بتلك الأمور والأحوال الظالمة للشعب وتألمها من أجله ، نمت لديها رغبه قوية في تغيير حال الشعب ورفع الظلم عنه ، لهذا اتخذت اتجاهًا عقلانيًا محايدًا دون انحياز وعارضت والدها ورفضت أن تطلب له العفو من "السلطان" لأنه لابد أن يأخذ عقابه جزاء ما فعله في الشعب ،وبرغم تبريراته لها أن هدفه من وراء تلك الأمور هو سعادتها ، إلا أنها أثبتت له أن السعادة لا تحققها الثروة والسلطة ، إنما السعادة الحقيقية تكمن في حب الناس.

ست الحسن: وأفرض عفا عنك وأنا سامحتك.. الناس الغلبانين اللي في البلد والسوق اللي كنت بتاخد ضرائب منهم كل يوم فوق طاقتهم حيسامحوك ؟

الوزير : ما هو كل دا علشانك .... عشان اسيب لك فلوس وقصور وذهب

ست الحسن : علشاني ... انا ؟ تاخذ فلوس وتعب الناس وتدهالي

الوزير : علشان تبقي سعيدة

ست الحسن : لا الفلوس ولا القميص يعملوا سعادة يا والدي

الوزير : آمال كنت اسيبك فقيرة

ست الحسن : تسيب لي حب الناس(١).

وقد جاءت شخصية "الأميرة" رمزًا للحرية والكفاح والنضال السياسي

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٧-٣٨.

والاجتماعي ، إذ أن لديها قدرة علي الفعل والتصدي للظلم ، ورغبةً في الدفاع عن البلاد من الداخل والخارج ، لذا وقفت إلى جانب المظلومين، وتصدت لظلم والدها وأدانته حتي نال عقابه ، وأيدت قرار "السلطان" بتغيير النظام وتطهيره من الأعوان الفاسدين ، وبعد أن نجح نضالها في الداخل واستقرت أمور البلاد ، بدأت رحلة نضال جديدة مع "السلطان"، وأخذت تحث الشعب علي الفعل والكفاح لحماية البلاد من العدو الخارجي، وتبث روح الشجاعة والإقدام في الشباب للانضمام إليهم لتأمين البلاد من الخارج.

حسان : دلوقتي نبدأ المشوار

ست الحسن : بعد ما طهرنا البلاد من الداخل عايزين جنود يدافعوا عن البلاد فرسان يحموا الأوطان .. جنود شجعان يقفوا قدام العدو .... ننظم الجيش ونحارب العدو في كل مكان (أغنيه الختام حول حب الوطن)[١]

وكأن الكاتب أراد أن يرمز بشخصية "ست الحسن" إلى تلك الأمة الباحثة عن الحرية والعدالة، فتلك الأميرة الرافضة للظلم والتي عانت من تسلط أبيها، وهربت باحثةً عن الحرية والسعادة ، هي في الحقيقة الكامنة تلك الأمة التي عانت من ظلم وفساد واستغلال الوزير وأعوانه والتي كانت تبحث عن مخلص يحقق لها الاستقرار والعدل والمساواة.

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٩.

ب-الشخصيات المهيمنة : وتمثلت فى الحاشية الفاسدة (الوزير – رئيس الشرطة)

الوزير سمعان

تقدم شخصية "الوزير" صورةً واضحةً للشخصية المهيمنة المتسلطة التي تستغل بسلطتها ونفوذها كل شئ لتحقيق مصالحها الشخصية ، وضمان بقائها في السلطة والحكم.

ويعد "الوزير" القوة المسيطرة المتحكمة في شئون البلاد والحكم ، والتي تملك كافة الصلاحيات للتصرف في أمور البلاد ، إذ منحه "السلطان" ثقته وأعطاه السلطة الكاملة لينوب عنه في إدارة البلاد ، لكن الوزير قد خان تلك الثقة واستغل سلطته أسوا استغلال ، حيث ارتكب العديد من المظالم في حق الشعب باسم "السلطان" ، إذ دفعه الجشع وحب المال لزيادة ثرواته ومكاسبه علي حساب الشعب ، فقام بفرض الضرائب ونهب خيرات البلاد واستنزف حقوق الشعب ، مما أدى إلى معاناة الشعب من الفقر والقهر نتيجة لفساده وظلمه ، وتبين مدي استغلاله هذا للشعب في الموقف الذي يوضح تواطؤه مع رئيس الشرطة في نهب أموال الشعب وتقاسمها بينهما.

رئيس الشرطة : بلا ولد يا همام بلا نيلة .. داخل تزعق فيا... ماشي تزعق فيا وكل حاجه تقول الشرطة... الشرطة .... أنا باخد كام مية وخمسين دينار في الشهر وأنت بتاخذ كام الفين دينار في الشهر..قرفتني في عشتي.

الوزير : هووش ...هووش .... ولدي همام أنت اجنيت ...مانا سايبك

تاخد من الناس إلى أنت عايزه؟ وبيوصلك حقك بالتمام والكمال.. خلاص اسكت.

رئيس الشرطة : مش ساكت بتزعق لي ليه قدام العساكر .... أنا كل يوم با جمع الضرايب وأنت توصل ربعها للخزنه ... والباقي تشفطه في جيبك تسرقه(١)

وتشكل شخصيه"الوزير" نموذجًا للشخصية الأنانية الانتهازية التي تنتهز جميع الفرص والظروف من أجل تحقيق مكاسب شخصيه ورغبات مادية ذاتيه ، فقد سعي الوزير بكل سلطته لتحقق مصلحته الخاصة دون مراعاة مصالح الآخرين حتي لو كان هذا علي حساب أقرب الناس إليه، فقد استغل الوزير ابنته "ست الحسن" وحاول إجبارها علي الزواج من السلطان من أجل بقائه في السلطة ووصوله للحكم والعرش ، واستغل"الشعب" فنهب خيراته وسرق حقوق الفقراء، واستغل "السلطان" نفسه حتي يظل تحت سيطرته، وتظل أمور البلاد في قبضته ، لذلك تحايل بكل مكر ودهاء ودبر حيلةً مع "رئيس الشرطة والطبيب شعبان " لإقناع "السلطان" بأن العلاج الوحيد للشفاء من مرضه الموهوم يكمن في قميص" أسعد سعيد"، وذلك كله حتي يضمن انشغال "السلطان" بالبحث عن القميص ويصرفه عن شئون البلاد والشعب لذلك لجأ فى تنفيذ حيلته إلى الطبيب "شعبان " كأهل للعلم ومصدر للثقة، وحتى تنطلى الخديعة على "السلطان" ولا يشك فى الأمر، كما أن

---

(١) المرجع السابق ، ص٤.

"الوزير" يعتبر شخصًا ماكرًا ومراوغًا إذ استخدم كل الأساليب المغرضة والملتوية لتحقيق أهدافه ، فعندما شعر "الطبيب"بالخوف من القيام بتلك الحيلة ،استخدم معه أسلوب الترهيب وهدده بالقتل، ومن ناحية أخري استخدم معه أسلوب الترغيب ،وحاول رشوته بإعطائه منصبًا أعلي ، فهو لا يتواني في القيام بأي شئ حتي يصل إلى غرضه.

الوزير : استني .... حتقول للسلطان أن علاجه الوحيد قميص اسعد سعيد ومن غير القميص دا حيفضل طول حياته عيان ومريض

رئيس الشرطة : وإحنا لاقلنا لك حاجه ولا حتي سمعت مننا أي حاجه يا سياف .

السياف : أيوه ... ادبحه يا مولاي ؟

الوزير : لو سمعت كلامي ح أديلك وسام الحكمة والطب .

شعبان : (يشير بالموافقة) وأبقي وزير الصحة ؟

رئيس الشرطة : حنخليك الوزير بس خليك حلو وأسمع كلام الوزير سمعان .

شعبان : لا بسيطة ح أقوله ... بس افرض السلطان عرف الملعوب؟

الوزير : دا كلام تمام...مالكش دعوه...لو عرف المعلوب ح اهربك من البلاد .

رئيس الشرطه : مالكش دعوه لو عرف الملعوب اهربك من السجن[١].

---

(١) المرجع السابق ، ص١١.

وتمثل شخصية "الوزير" رمزاً للحاشية الفاسدة التى تحيط بالحاكم وتحجب رؤيته عن الحقيقة وتخفي عنه ما يعانيه الشعب من ظلم وفساد واستغلال ، وتتظاهر بالولاء والطاعة والإخلاص، وفي نفس الوقت تكن في داخلها النفاق والخداع كي تحصل علي أهدافها ، فالوزير " سمعان" حاول أن يضلل "السلطان" ويحجب رؤيته عن الحقيقة فأوهمه بالمرض، وأقنعه بكراهية الشعب له مما أدي لوجود حاجز بين السلطان والشعب منعه من معرفه حقيقة ما يعانيه الشعب من ظلم وفساد، ففي الوقت الذي كان يتظاهر فيه "الوزير" بولائه وإخلاصه "للسلطان" بمراعاة أحوال البلاد والرعية ، كان يدبر مع أعوانه الحيل لخداع " السلطان" ، ويستخدم كل الأساليب لمنعه من الخروج من القصر ومعرفه الحقيقة ، كما يتضح في حواره التالي :

الوزير : أوعي تخلي السلطان يقابل حد من الشعب أو يخرج خارج القصر قوله فيه مؤامرة حواليك ما تطلعش يا مولاي..وخليه يخاف من الناس.

رئيس الشرطة : فاهم ... فاهم دي بسيطة... بنعملها علي طول .

الوزير : علشان كده انا ح ازودك في الشهر عشرين دينار .

رئيس الشرطة: وعشرين سبت خوخ من البستان يا سمعان (يضحكان)[١]

ومن ثم فإن الكاتب يوضح للأطفال من خلال شخصية الوزير "سمعان" حقيقةً هامةً وهي أن الحاشية المحيطة بالحاكم قد تكون سببًا فى صلاحه

---

(١) المرجع السابق، ص١٨.

أو فساده . كما أن صلاح الحاكم والبلاد مرهون بصلاح حاشيته والعكس صحيح.

رئيس الشرطة همام :

من الشخصيات المهيمنة التى تستبد الشعب وتمارس عليه كل وسائل القمع والظلم من واقع سلطتها ونفوذها . وهو أحد أفراد الحاشية الفاسدة التي تضلل الحاكم وتحيد به عن المسار الصحيح بإعطائه تقارير زائفة عن أحوال البلاد والرعية ، ويمثل "رئيس الشرطة " الذراع الأيمن للوزير "سمعان" والمنفذ لكل مخططاته وقراراته وأوامره الظالمة ضد الشعب كجمع الضرائب ،وأخذ الرشاوي، وقهر الفقراء ، وهضم أموال الشعب ،وغيرها من وسائل الاستغلال والظلم التي يمارسها علي الشعب بكل قسوه وعنف مستخدمًا سلطته ونفوذه، وبرغم تلك القوة والجبروت التي يتصف بها " رئيس الشرطة" إلا أنه يظهر لنا في بعض المواقف بصورة توحي بالسخرية نتيجة لغبائه وبلاهته وشراهته الزائدة عن الحد ، وحبه الكثير للطعام وخاصة الفاكهة، وكأن شراهته للطعام الغير محدودة هذه دليل علي أكل وهضم حقوق وأموال الناس بالباطل ، ويتضح ذلك في الموقف الذي يتناول فيه الفاكهة أثناء إجبار "بدران" علي دفع الضرائب.

رئيس الشرطة : يا بدران مادفعتش ليه الضرائب ولا أنت غاوي دايما تجيب لنفسك المصايب .

بدران : أصل الضرائب الجديدة جامدة شوية .

رئيس الشرطة : (يأكل برتقاله أو تفاحه) أنت حتستعبط ..هتدفع الضرائب... يعني حتدفعها هأهأ جامدة ... هو فيه ضرائب

جامدة وضرائب طريه حتدفع يعني حتدفع. (١)

وتعد شخصية "رئيس الشرطة" نموذجًا سلبيًا للشخص المتآمر الجشع الذي يفعل أي شئ مقابل الحصول علي المال حتي لو كان مخالفًا للقوانين والأعراف ، فهو شخص محب لذاته لذا يضع مصلحته في المقام الأول، ولا يهتم لمصلحه البلاد، فمقابل الحصول على المال تآمر مع "الوزير" لحجب السلطان عن الشعب حتي ينفردوا بالسلطة والحكم، وبرغم أنه مسئول عن حماية وأمن البلاد إلا أنه قام ببث الرعب والخوف في نفوس الشعب، والأكثر من ذلك أنه حاول أن يتهرب من مسئوليته كشرطي، و تجرد من زيه الرسمي وهدد "الوزير" بكشف مخططاتهم وقام بابتزازه كي يزيد له راتبه ويحصل علي المزيد من المال.

الوزير : ولد ... ولد ياهمام ... قصدي يا رئيس الشرطة الهمام .

رئيس الشرطة : ولد... أنا مش عاجبني شغلكم خد آدي لبسكم ... الستره أهي والنجوم الى عليها ..خدها .. واطبخها ... طلعوني علي المعاش (يخلع هدومه ويرميها)

الوزير : ولد وطي صوتك الحيطان لها ودان وأنا ح أزود مرتبك واهيصك.

رئيس الشرطة : تزودني كام ؟

الوزير : عشرين دينار .

رئيس الشرطة : مش ح ألبس هدومي.

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٤.

الوزير : ثلاثين ..أربعين ...خمسين..ستين وخلاص البس هدومك.[1]

وبرغم أن تلك الشخصية تعكس جانب الشر في المسرحية إلا أن الكاتب قدم هذا الجانب السلبي بشكل يوحي بالسخرية ، حتي يخفف من حدة شرور تلك الشخصية، وحتي يحمل الطفل علي السخرية منها ومن مواقفها المضحكة بدلا من أن يكرهها.

ثانياً : الشخصيات الثانوية :

أ-الشخصيات الايجابية المساعدة (دندش- مرجانة)

دندش:

يعد "دندش" شخصيةً ايجابيةً مساعدةً حيث ساهم بدور كبير في مساندةً البطل المحوري بالمسرحية "السلطان حسان ". وتتمتع شخصية "دندش " بصفات الشخصية الكوميدية التي تضفي علي المسرحية جوًا من المرح والفكاهة ، وإذ يتصف بخفة الظل وروح الدعابة والسخرية التي تحمل في داخلها نقدًا ساخرًا غير مباشر لكل عناصر الفساد والظلم ، فهو سليط اللسان في الحق يستطيع أن يوجه كلماته اللاذعة للوزير ورئيس الشرطة تحت ستار الدعابة والفكاهة ، ومتخفيا وراء شخصيته المهرجة والمضحكة ، ويعتبر "دندش" مهرج "السلطان"، والمسئول عن إدخال السرور والبهجة إلي قلبه ، ولكن علاقته به تخطت تلك المهمة المعتادة ، إذ يمثل "دندش" المساعد الأمين

---

(١) المرجع السابق ، ص٤.

والصديق الطيب الوفي والخادم المخلص حيث كان حريصًا علي مصلحه "السلطان" وعلي اعطائه النصائح والإرشادات ، ولهذا حاول كثيرا مساعده "السلطان" في الخروج من أزمته النفسية وإقناعه بعدم الاستسلام للمرض والأوهام.

دندش : وانت مصدق انك عيان ؟

حسان : أيوه ..أنا عيان..حزنان ...ماليش أصدقاء ماليش أحباب

دندش : وأنا يا مولاي ؟

حسان : أنت صاحبي الوفي يا دندش

دندش : ما دام انا صاحبك صدقني أنت مش عيان دي أوهام[١] .

وتعكس شخصيةً "دندش"جانب الوعي في المسرحية، إذ يمثل الإنسان الواعي المدرك لكل مجريات الأمور والظروف المحيطه به ، فقد كان علي وعي ومعرفه بكل الإسرار والأمور التي تحدث في القصر ، وكل أساليب الفساد والاستغلال التي تمارسها الحاشية الفاسدة علي الشعب، وكاشف لكل المؤامرات والحيل التى يدبرها الوزير وأعوانه الفاسدين، ولهذا كان له دور كبير في توعية "السلطان" بالأوضاع الفاسدة داخل وخارج القصر ، ومعينًا له علي رؤية الحقيقة، فقد كشف له حقيقة مخطط " قميص السعادة " ، وكشف له حقيقة الحب الذي يكنه له الشعب، فقد كان بمثابة الداعي للثورة ، اذ بث فيه الوعي وحثه للثورة علي سلبيته وعلي تلك الأوضاع الفاسدة بالقصر بالخروج إلي المدينة

---

(١) المرجع السابق ، ص١٥.

وتفقد أحوال الرعية ، ومعايشه معاناتهم ومشاكلهم والحصول علي تأييدهم والتأكد من محبتهم له ، ومن هنا ساند "دندش" السلطان وحثه للتمرد علي ذاته، والخروج من عزلته وانطوائيته بالنزول إلي الشعب والبحث عن الحقيقة، إذ عرض عليه فكرة الخروج من القصر إلي المدينة كي يكتشف جميع الأمور الخافية عنه.

حسان : عارف.

دندش : لا يا مولاي مش عارف سمعان بيكرهك وعينه علي العرش ... ومش عارف إن الناس بتحبك... ومش عارف انك لازم تنزل للناس لشعبك الى بتحبه وتشوفهم بنفسك في البيوت والحارات في الشوارع.وتحاور وتناور ... تجاوب وتعرف نبض وقلب الناس.

حسان: يا ريت بس ازاي دا يحصل ؟ دا كلام ولا ف الأحلام

دندش: ننزل أنا وأنت سوق المدينة .. تنزل للناس من غير حراس

حسان: أنا وأنت سوق المدينة ؟ ! وانزل ليه ؟ اعمل إيه ؟

دندش : علشان تعرف الحقيقة تعرف إذا كان الناس بتحبك ولا لأ ؟(١)

وبهذا لعبت شخصية "دندش" دورًا هامًا في تطور الأحداث ونموها ، إذ كان بمثابة العامل الأساسي والمساعد "للسلطان" في كشف الحقيقة وتطهير البلاد من الأعوان الفاسدين، حيث استطاع بذكائه وحسن تصرفه أن يقنع "السلطان" بفكرة "التنكر" التى من خلالها عاش معاناة

---

(١) المرجع السابق ، ص١٦

شعبه كواحد من الشعب، وتمكن حينها من معرفة الحقيقة ومن الرؤية الواضحة لكل الأمور التي كان يجهلها والتي تتعلق (بحب الشعب وبفساد الحاشية) ومن هنا تمكن "السلطان" بمساعدة "دندش" من تحقيق العدالة الاجتماعية، وإنصاف المظلومين ومن محاسبه المخطئين والأعوان الفاسدين وتطهير البلاد من فسادهم واستغلالهم ،ومن ثم يعتبر" دندش" سببًا رئيسًا في التحول الدرامي الذي حدث في شخصيه"السلطان" ، فهو المسئول عن نمو وعيه وتحوله من شخصيه سلبية مستسلمة إلى شخصية ايجابية رافضه، ولذلك تعد شخصية "دندش" مثالا للشخصية الثائرة التى تبث الوعي وتدعو للتغيير.

مرجانة :

هي من الشخصيات الإيجابية المساعدة ، اذ كان لها دور هام في مساندة المحور الثاني بالمسرحية أي "الأميرة ست الحسن". وتعتبر"مرجانة" الوصيفة المقربة للأميرة والخادمة المخلصة الوفية، التي تفعل أي شئ من أجل سعادة سيدتها ، كما تتصف بالحس الفكاهي والخفة والمرح، إذ تشكل هي "ودندش" الجانب الكوميدي بالمسرحية ، فهي سليطة اللسان مثله لا تخشي قول الحق ، فتتحدث بطلاقة وحرية مع أي شخص بالقصر مهما كانت سلطته، كما أنها تتميز بطيبه القلب وحبها الشديد للأميرة ،ولهذا عارضت "الوزير" في قراره بسجن "الأميرة" وحاولت أن تستدر عطفه كي يرجع عن قراره كما نري في حوارها التالي مع الوزير:

مرجانة : لا يا مولانا... مولاتي لها حق .... دي بنتك حبيبتك ..ست الحسن تسجنها في الزنزانة ....معقولة.

الوزير : اخرسي يا وصيفة مرجانة (١)

وتتمتع "مرجانة" بقدر من الذكاء والقدرة علي تدبر الأمور ومواجهتها ، فقد تمكنت من خلال الحيلة أن تحرر"الأميرة" من سجنها ، إذ دبرت مع "دندش" خطة للهروب من القصر، واستطاعت أن تقنع "الأميرة" بفكرة التنكر والخروج إلى سوق المدينة كي تتحرر من سجن والدها وتحصل علي الحرية التي حرمت منها ، وكي تتقابل مع "السلطان" وتحسن علاقتها به ومن ثم توافق علي الزواج منه، ولهذا تقابلت"مرجانة " مع"دندش" ليلاً كي تخبره بموافقة الأميرة علي الهروب من القصر.

مرجانة : اقنعت الأميرة ست الحسن تتنكر ونطلع للسوق احنا كمان

دندش : وكمان ساعة والإ اتنين كلنا نخرج هربانين من الجحيم هربانين من قصر سمعان وهمام... نطلع احرار متنكرين

مرجانة : ونتقابل في السوق

دندش : ياريت نتجوز يا مرجانة

مرجانه : يا ريت يتجوز السلطان الأميرة الأول.

دندش : عشان يبقي عندنا أجمل سلطان وأجمل سلطانه وإحنا كمان

---

(١) المرجع السابق ، ص٨.

نتجوز ونقيم الأفراح والليالي الملاح (١).

وبهذا قامت "مرجانة" بدور هام ومؤثر في تطور الأحداث وتغيير حياه الأميرة "ست الحسن" إذ استطاعت أن تحرر "الأميرة" وتخرج بها إلي المدينة كي تخوض تجربةً جديدةً كواحدة من الشعب، كما ساعدتها أيضا علي إدراك الحقيقة ، فقد اكتشفت حقيقة ظلم أبيها للشعب ، واكتشفت عن حقيقة "السلطان"وشعرت بالحب تجاهه بعد أن ثبت خطأها في الحكم عليه ، ومن هنا لعبت "مرجانة" دورًا ايجابيًا في التطور الذي حدث لشخصية الأميرة "ست الحسن".

ب-الشخصيات السلبية المساعدة وتتمثل فى أعوان الحاشية الفاسدة (الطبيب شعبان –القاضى)

الطبيب شعبان :

هو من الشخصيات السلبية المساعدة للشخصيات المهيمنة ، إذ يعتبر الأداة التي من خلالها استطاعت الحاشية الفاسدة تنفيذ كل مخططاتها ضد الحاكم . وجاءت شخصية "شعبان" تحمل بعض الصفات السلبية السيئة كخيانة الأمانة وإهمال الواجب وانعدام الضمير والمبادئ واللامبالاة بالإنسانيات والعواطف ، فبرغم أنه طبيب "السلطان "وينتمي لأسرة من الأطباء كانت جميعها تخدم الأسرة الملكية للسلطان "حسان"، وبرغم أن السلطان وثق فيه وأمّنهُ علي صحته وحياته ، إلا أنه كان

(١) المرجع السابق ص١٩

سببًا رئيسًا في تدهور حالته النفسية وزيادة توهمه بالمرض، فقد خان ثقة "السلطان" وأهمل واجبه تجاهه وتخلي عن إنسانيته وأمانته كطبيب ، وقام بتنفيذ كل مؤامرات الوزير وأعوانه ضد السلطان ، فأوهم "السلطان" أنه يعاني الكثير من الإمراض التي ليس لها علاج حتي أصبح السلطان منشغلاً بالمرض والأوهام وابتعد عن أمور البلاد والشعب ، ولم يتوقف عند هذا الحد بل امتدت خيانته إلى التآمر مع "الوزير ورئيس الشرطة" ضد السلطان ، فشارك "الوزير" في تنفيذ حيلة "قميص السعادة " ، وبرغم أن "شعبان" تردد في القيام بتلك الحيلة بالبداية لإدراكه أنه يستطيع خداع الناس البسطاء لكنه لا يجرؤ علي خداع السلطان ، وخوفًا من أن تنكشف تلك الخديعة ويتعرض للعقاب من السلطان جزاء خيانته ، إلا أنه وافق في النهاية وتآمر مع الوزير لتنفيذ تلك الحيلة بسبب ضغط الوزير عليه تارة بالإغراءات المادية والرشاوى، وتارة أخري بالتهديد والقتل، ويتضح ذلك في الحوار التالي:

سمعان : ح تقوله علاجه في قميص اسعد سعيد ... واللي يلبس القميص دا يبقي سعيد ... قميص اسعد سعيد فاهم ؟

رئيس الشرطة : إما فكره خبيثة ... قميص اسعد سعيد .

شعبان : عاوزني يا وزير اكذب علي السلطان هو فيه حاجه اسمها أسعد سعيد .

رئيس الشرطة: ما أنت طول عمرك كذاب...عيان بالمغص تديله دواء القلب.. واحد عيان بعينه تديله دواء لرجليه ....طول عمرك

طبيب تعبان يا شعبان .

شعبان : بس يا مولاي السلطان مش حيصدق حكاية قميص أسعد سعيد.

سمعان : اسمع يا طبيب.. أن ما قلتش كده ح اقطع رقبتك وعلقك مـــن رجليك علي بوابه المدينة ... يا سياف [(١)].

ويمثل "شعبان" ذلك النموذج السلبي للشخصية الاستغلالية التي تستغل مهنتها وواجبها الإنساني لخداع الآخرين بغرض الكسب المادي، "فشعبان" شخص مخادع وأفاق وجشع استغل مهنته الإنسانية لابتزاز الفقراء، والتلاعب بعواطف الناس وأوجاعهم وخداعهم بأمراض وهمية بغرض الحصول علي الكثير من المال ، وبالإضافة إلى ذلك استخدم مكانته كطبيب للسلطان في إشباع طمعه وحبه للمال ، إذ استغل مدي احتياج المرضي الفقراء إليه وقام برفع أسعار الكشف لدرجة تفوق قدرة هؤلاء الفقراء.

إبراهيم الأقرع : شعبان دا راجل جشع راجل ما بيشبعش فلوس كان بيكشف علي المريض بنص دينار السنة دي خلاها دينار .... حرام عليه وكل ماحد يكلمه يقول أنا طبيب السلطان عجبي علي دا زمان[(٢)].

---

(١) المرجع السابق ، ص١٠.

(٢) المرجع السابق ، ص٢٩

القاضى :

يمثل "القاضي" رمزًا لتلك الفئة الفاسدة التي تتلاعب بالقانون والأعراف كي تتحايل علي مصالح الناس ومصائرهم من أجل سلب أموالهم وحقوقهم، وتحقيق مكاسب شخصية وماديه لها . ويعتبر "القاضي" أحد أعوان الحاشية الفاسدة المستغلة للشعب ، إذ استغل سلطته لقهر عامه الشعب البسطاء ، واستغل منصبه ومركزه لأخذ أموال الناس بالباطل ومصادره أملاكهم وثرواتهم ، فهو شخص متسلط انتهازي يتعاطي الرشاوى في مقابل قضاء طلبات وحاجات الناس التي من المفترض أنهم يحصلون عليها كحق من حقوقهم ، وعلي هذا فإنه يستفيد من حق ليس له لأنه لا يوجد رقيب عليه، فهو متحالف مع الحاشية الفاسدة التي تضلل السلطان ، ويظهر ذلك في الموقف الذي يأخذ فيه القاضى الضرائب والرشاوي من السلطان ودندش ليسمح لهم بالبقاء في السوق.

دندش : رحنا فطيس ... اسمع يا جناب القاضي ... دحنا غلابة علي باب الله والله ما بنعمل حاجه.. دا حنا بياعين سمك بس..أنا المعلم مختار ودا الشاطر حسن .

القاضي : عايزني اسيبكم بسهوله..لازم تدفعوا أي ضريبة ... عليكوا ضريبه الصيد والشباك والسناره والمكسب والخساره زائد المبيعات وده كله يكلف ميات ... وعليكوا عشرين دينار.

حسان : ادي عشرين دينار.

القاضي : بكره تيجوا الديوان ... اديكو التصاريح في الحال بس هاتوالي معاكو شويه سمك حلوين [١].

وترمز شخصيه "القاضي" للفساد والانحلال القضائي ، الذي يظهر في استخدامه لأساليب الظلم والخداع والغش والتدليس ، فقد كان يصدر أحكامًا ظالمةً علي الأبرياء ، ويلفق لهم تهمًا باطلةً زورًا وبهتانًا لخدمة مصلحته ومصالح شركاءه من الحاشية الفاسدة ، الذين تتفق مصالحهم مع مصالحه ، لذا كان يناصر ويحمي شركاءه الذين يساعدونه في كسب المال علي حساب هضم حقوق الفقراء والأبرياء ، هذا ما نراه في تلفيقه تهمة خطف "السلطان" للشاطر حسن ومختار كالتالي :

القاضي : انتم تاني ...(يهمس لهمام) أنت لازم تلبس الأغراب دول القضية هما اللي خفوا السلطان حسان[٢] .

ليس ذلك فحسب بل وصل خداعه للناس إلى الانحدار لمستوي أدني وهو التلاعب بالقانون والشرع لاستغلال الناس وسلب أموالهم ، فكان يزيف الحقائق ويلبس الحق بالباطل ، مثل إصداره القرار الغير الشرعي الذي يحرم زواج "فضل" من "فاطمة" كي يستغلهما ويحصل علي المال .

فضل : انا عايز أتجوز فاطمة .

القاضي : قلت لك ميت مره فاطمة دي أختك

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٣.
(٢) المرجع السابق ، ص٣١.

فاطمة : لا والله أنا مش أخته.

فضل : والله دي بنت خالتي

القاضي : فاطمه دي أختك في الرضاعة يا ولد ... امش من قدامي .

إبراهيم : بس دا حرام ..والله حرام... اللي أنت عاوزه هيجيبه لك(١).

والي جانب هذه الشخصيات السابقة قدم لنا الكاتب شخصيات أخري ساهمت بدور كبير في تطور الأحداث وبلوره الفكرة والصراع الدرامي وهي (أم سعيد – بدران – إبراهيم الأقرع وفضل وفاطمة) . وقد جاءت هذه الشخصيات رمزًا للشعب البسيط المقهور الذي عاني من كل وسائل الظلم والاستبداد علي أيدي أعوان النظام الفاسدين ،وقامت بدور ايجابي فعال ساهم في كشف "السلطان" لمعاناة شعبه ومعرفة حقيقة الواقع الاجتماعي الفاسد الذي يعيشه ، فكل شخصية من هؤلاء كان لها دور في كشف حقيقة من الحقائق التي أخفتها الحاشية الفاسدة عن السلطان كالتالي :

أم سعيد :

هي امرأة فقيرة مسكينة محبه ومخلصة للسلطان ، التقي بها "السلطان" في السوق واكتشف عن طريقها مدي استعداد الشعب للتضحية من أجله ، إذ كانت في مقدمه الأشخاص الذين تهافتوا علي جلب "قميص السعادة" للسلطان، وسارعت بتقديم قميص طفلها الرضيع سعيد "للسلطان" رغبةً منها في شفائه وسعادته وليس طمعًا

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٤

في المال،، وإيمانًا منها بأن سعادتها لن تتحقق إلا بشفاء السلطان.

أم سعيد : مش عايزة الآلف دينار أنا عايزة أشوف السلطان سعيد ولما ينسعد حيسعد كريمة.. [١]

وكانت تلك الشخصية سببًا رئيسيًا فى كشف أحد عناصر الفساد والظلم التي يعاني منها الشعب ، اذ اكتشف "السلطان". من خلالها مدي ظلم واستغلال الطبيب"شعبان" للناس ، فعندما غاب طفل "ام سعيد " عن الوعي ساعدها "السلطان" حتي استعاد الطفل وعيه ، وأثناء ذلك حضر الطبيب "شعبان" واستغل الموقف وطالب "أم سعيد" بمقابل مادي نظير حضوره لرؤية الطفل ، برغم أنه لم يقم بمعالجته ، لكنها رفضت أن تعطيه المال ، لذلك هددها بإحضار رئيس الشرطة كي يأخذ منها المال بالقوة.

أم سعيد : أنت بترمى جتتك علينا

مرجانه : قولنا مفيش مريض والواد قدامك زي الفل

شعبان : فل يا فل أديني أجرتي لاشتيكيكوا لهمام رئيس الشرطة[٢]

ومن خلال شخصية"أم سعيد" تمكن السلطان من معرفة حقيقة شعبه وأدرك مدى الحب والاحترام الذي يكنه له الشعب ، وأدرك أيضا حقيقة الطبيب "شعبان" واستغلاله واحتياله علي الناس.

---

(١) المرجع السابق ، ص٢١.
(٢) المرجع السابق ، ص٢٨.

بـــدران :

وهو أحد التجار الفقراء بالسوق ، وهو شخص متمرد كان دائم الرفض والاحتجاج علي تلك الأوضاع الظالمة بالسوق ، وعلي ذلك الواقع الذي يسوده الفساد والاستغلال ، ولذلك تعرض للاضطهاد والظلم من رئيس الشرطة ورجاله ، فعندما ثار علي ظلمهم واستبدادهم ورفض ان يدفع الضرائب التي تفوق قدرة الشعب ، قام رئيس الشرطة بإلقاء القبض عليه حتي لا يتجرأ الآخرون علي معارضه أوامره.

بدران : ما معيش فلوس ... قلتوا ضرايب للديوان وبعدين ضرايب للوزير.. وبعدين ضرايب للمبيعات واحنا نغلي الأسعار علي الناس وبطلت تشتري حتي الفاكهة.

رئيس الشرطة : أنت بتعلي صوتك عليا يا بدران اقبضوا عليه في الحال(١)

ومن خلال شخصيه"بدران" أدرك "السلطان" تسلط وجبروت رئيس الشرطة، ومدي استغلاله للشعب ونهبه لحقوق الشعب وثرواته.

إبراهيم الأقرع وفضل وفاطمة :

هو حلاق بالمدينة، ويمثل الطبقة الفقيرة المغلوبة علي أمرها التي لا تستطيع فعل شئ مقابل ما يقع عليها من ظلم ، فقد عاني هو وابنه من تسلط واستغلال الأعوان الفاسدين ، وكانوا ضحية قرارات القاضي

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٤.

الظالم المرتشي الذي أصدر قرارًا يحرم زواج فضل من فاطمة ، وقام بابتزازهم، وطالبهم بدفع مبلغ قدره الف دينار مقابل الموافقة علي زواجهم ، ولكن "إبراهيم" شخص فقير لا يملك هذا المبلغ المطلوب، بهذا لم يتمكن من تزويج ابنه "فضل" وظل عاجزًا أمام طلبات القاضي الظالمة.

فضل : أبه ... القاضي وصل يابه ... والنبي بقي يا أبا تكلمه يمكن ربنا يهديه .. وربنا يديك وتديله.

إبراهيم : منين يا فضل .

فاطمة : حاول يا عمي .

إبراهيم : دا القاضي عايز ألف دينار .

حسان : (لدندش) القاضي يستغل الناس ولسه ياما حتشوف العجب في سوق المدينة(١).

ومن هنا أدرك السلطان من خلال شخصيه "إبراهيم الأقرع" مدي فساد النظام القضائي، ومدي استغلال وابتزاز القاضي للشعب وتلاعبه بمصائرهم والتحكم في أمورهم كي يحصد أموالهم .

وانطلاقا مما سبق يتضح أن تلك المجموعة من الشخصيات ساهمت بدور كبير في تبصير "السلطان" بالحقيقة، واكتشافه لكل المظالم والتجاوزات التي ارتكبتها الحاشية الفاسدة في حق الشعب، وكذلك كانت سببًا رئيسيًا في إدراكه لمدي حب الشعب وتأييده له ، ومن ثم فإن

(١) المرجع السابق ، ص٢٣.

اكتشافه لتلك الحقائق والتفاف الشعب حوله هو ما جعله يدرك أن سعادته تكمن في سعادة شعبه، وهو ما دفعه لتحقيق تلك السعادة بتحقيق العدالة وتغيير النظام وإقامة نظام جديد يحقق الأمن والاستقرار للبلاد .

الشخصيات فى مسرحية " أولاد جحا "

أولاً : الشخصيات الرئيسة :

أ- الشخصيات الرافضة وتتمثل فى (ابن جحا - جحا - سالم الفلاح) :

ابن جحا :

يمثل الشخصية المحورية التى تلعب الدور الأساسى فى المسرحية ، اذ تتولى قيادة الاحداث وتوجيهها ، ويدور حولها الحدث الدرامى ٠ ويجسد ابن " جحا " النموذج الرافض فى المسرحية والذى يتضح من خلال شخصيتة الساخرة التلقائية التى تمتزج فيها روح الفكاهة والطرافة بالحكمة والفطنة، والتى عن طريقها يقف رافضًا لصورة المجتمع العاجزة عن مواجهة الظلم مستخدمًا أسلوب التهكم والسخرية فى مواجهة سلبية وانهزامية جماهير الشعب الذين عجزوا عن مواجهة "تيمورلنك" واتجهوا بثورتهم ضد "جحا" وقرروا هدم بيته ، فعندما تجمهر أهالى المدينة وأخذوا يلقون الحجارة على بيت جحا ، واجه " ابن جحا " الموقف بأسلوب فكاهى ساخر حاول من خلاله أن يتفاهم مع الأهالى ويجمعهم حوله، ولكنهم رفضوا سماعه واتهموا أباه بالخيانة ، لهذا غضب " ابن جحا " ،ورفض كل الاتهامات والادعاءات الكاذبة الموجهة لابيه ، وأخذ يدافع عن ابيه ويسخر من

عجز الاهالى عن المواجهة، ومن اتكالهم على أبيه الذى ضحى بنفسه من أجلهم ، وهذا ما يظهر فى حواره التالى:

ابن جحا : آه يا ابويا يالى ضحيت بنفسك وروحت لتيمورلنك والناس دى قاعدة فى بيوتها تاكل هريسة.(١)

ومن الواضح أن " ابن جحا" هو امتداد لحكم ابيه وحيله ،فبرغم تظاهره بالحمق والغباء فى الظاهر إلا أنه يحمل الحكمة فى الباطن فقد استطاع أن يبرهن بالأدلة على براءة أباه، ويثبت أن ذهابه "لتيمورلنك" كان تضحيةً منه وفداءً للناس جميعاً ، فقد أكد للجميع أن أبيه لم يذهب لتيمورلنك الا بعد أن أستأذن "الشيخ شافعى" حكيم المدينة وسمح له بالذهاب.

المجموعة : علشان تيمورلنك طلبه

ابن جحا : وأبويا سأل الشيخ شافعى... قاله أروح واللا ... لا ....

إسماعيل : قاله روح . (٢)

ومن هنا تمكن " ابن جحا " بحكمته فى هذا الموقف من تهدئة جميع أهالى المدينة، ثم تمكن بعد ذلك بأحدى حيله من تفريقهم وإبعادهم عن هدم بيته ، إذ صعد إلى سطح بيته وادعى كذبًا أن "تيمورلنك" قادم إلى المدينة ، فانصرف الجميع خوفًا من بطش "تيمورلنك".

ابن جحا : (من فوق السطح) تيمورلنك جاى من بعيد ...... تيمورلنك

---

(١) مسرحية " أولاد جحا " مرجع سابق ص ١٦

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة

جاى من بعيد.

(يجرى الناس فى هرج ومرج ..... وينفجر ابن جحا فى الضحك) [١]

وكأن الكاتب من خلال موقف " ابن جحا " هذا يسخر من عجز الأهالى عن مواجهة "تيمورلنك" ومن استسلامهم للخوف ، ويبرز لنا أيضًا مدى قدرة " ابن جحا " على إدراك نقطة ضعف أهل المدينة واستغلالها لصالحه لمنعهم من هدم بيته .

وتقدم لنا شخصية " ابن جحا " نموذجًا ايجابيًا لتلك الإرادة الواعية التى تسعى لخلق حالة من الوعى العام بين أفراد المجتمع تمكنهم من مواجهة وتحدى السلطة الظالمة ، فقد أدرك " ابن جحا " أن قدرته على تغيير الواقع؛ الظالم مرتبطة بالوعى الجماعى للجماهير ، فلن يستطيع شخص بمفرده أن يواجه ويغير الواقع، لذا عندما جاءه كل فرد من أهل المدينة على حدا يطلب منه أن يتوسط أبوه لحل المشكلة، نفر "ابن جحا " ووالدته من هذا التصرف الفردى ومن تلك الواسطة والاتكالية التى يعتمد عليها أهل المدينة فى حل مشاكلهم، وأخذ فى توعية أهالى المدينة بضرورة اتحادهم لمواجهة ومقاومة استبداد "تيمورلنك" ، وأخذ يحرض أهالى المدينة على ضرورة حل المشكلة بشكل جماعى ، وفى الحقيقة إن " ابن جحا " استمد وعيه من حكمة ووعى "الشيخ الشافعى" ، اذا استطاع بمساعدته أن يحرك روح المقاومة والمواجهة بشكل جماعى فى نفوس أهالى المدينة حيث كان رده على أهل المدينة

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٤

كالآتى :

ابن جحا : زى ما قال الشيخ شافعى كلنا لازم نكلم تيمورلنك [1]

وبهذا الموقف استطاع " ابن جحا " أن يخلق وعيًا جماعيًا لدى جماهير الشعب، نتج عنه اتفاق الجميع فى العلن على مواجهة تيمورلنك رغبةً " منهم فى تغيير الواقع الفاسد الذى تتخبط فيه المدينة لكن "ابن جحا " وقع اختياره على ستة شخصيات فقط ليمثلوا الجميع أمام "تيمورلنك" ، وبدأ فى تعليمهم وتدريبهم للتغلب على عجزهم وسلبيتهم واستعدادًا للمواجهة الصريحة مع الحاكم لذا اتفق "ابن جحا" مع الجميع على الكلام الذى سينطقون به أمام "تيمورلنك" كالتالي :

إبراهيم الترزى : ما تقول بقى حتعمل ايه يا بنى عندى ثوب عايز افصله

أبن جحا : كل واحد حيقول كلمته طلبنا. اللى يسكت التانى يقول وراه

فتحى العطار : أنا أقول ايه ....؟

ابن جحا : اناح أتكلم الاول أقوله كل أهالى البلاد واحنا جايين لك يا مولاى عشان الفيل[2]

وقد نجح الكاتب فى جعل شخصية " ابن جحا " تبدو بصورة مؤثرة ومقنعة، فقد أعطاه بعض الصفات كالقدرة على الإقناع وحسن التصرف والحيلة، والتى من خلالها استطاع أن يتولى قيادة الشعب برغم إرادته، فبعد أن اتفق الجميع على المواجهة فى العلن ، بدأ يتنصل الجميع فى

---

(١) المرجع السابق ص ٣١

(٢) المرجع السابق ص ٣٤

الخفاء، فجاء كل واحد منهم على حدا يحمل حجة للهروب من مواجهة تيمورلنك؛ لذا لجأ " ابن جحا " لاستخدام الحيلة لتجميعهم وإجبارهم على الاتحاد رغماً عن إرادتهم ، اذ استطاع بمساعدة أخته ودهائها أن يخبئهم داخل مخزن القمح ، وعندما استيقظ الخمسة فى الصباح تفاجأوا بتواجدهم معًا ، فأخذ كل منهم فى التهديد والوعيد " لابن جحا " ، لكنهم تقبلوا الأمر الواقع واضطروا للذهاب مع ابن جحا.

ومن ثم تحولت رغبة " ابن جحا " فى تغيير الواقع الفاسد ومواجهة فساد السلطة الى مواجهة حقيقة ، بعد أن نجح فى إجبار الشعب على الاتحاد واتجه بهم الى قصر "تيمورلنك" لمواجهته ، ولكن هذه الرغبة لم تحقق أهدافها إذ استمر الجميع فى عجزهم وصمتوا عن الكلام وتركوا " ابن جحا " بمفرده يقف فى مواجهة " تيمورلنك "لكنه كان غير مبال بكونه يقف وحيداً فى تلك المواجهة ،إذ كان يدرك أنه على حق، وأن بجانبه من الشعب من يسانده ويدعم موقفه أمام " تيمورلنك " وهو " سالم الفلاح " الذى استطاع أن يواجه تيمورلنك ويطالبه بإبعاد الفيل عن المدينة ، وهذا ما أثار غضب "تيمورلنك " ، وجعله يخير " أبن جحا " بين أن يكون صديقًا له، أو أن يكون صديقًا لسالم الفلاح ويدل هذا السؤال على من يتضامن " ابن جحا " مع "السلطان" أم "الفلاح" ، ولأن " ابن جحا " هو امتداد لحكمة أبيه لذا استطاع أن يخرج من هذا المأزق بحكمته وحسن تصرفه ، إذ اختار أن يكون صديقا للفلاح، وفسر له ذلك بأنه اذ لم يزرع الفلاح مات السلطان أى أنه ربط وجود السلطان بوجود الفلاح.

ابن جحا : (يضحك) الفلاح طبعا يامولاى
تيمورلنك: (يضحك) سامع يا مسرور بيقول ايه ابن جحا الفلاح طبعًا.
مسرور : طب ازاى تيجى يا ولد ؟
ابن جحا : لان إذا الفلاح ما انتجش القمح وزرع الاكل الفاصوليا والباميه والبطاطس هتموت من الجوع.
تيمورلنك : (يضحك).... لطيف ... لطيف [١]

ومن خلال " هذه البساطة والعفوية والسذاجة فى الجواب يلاحظ ان ابن جحا فى المسرحية يعلم بل يوقن أن السلطان مهما كبر وعظم شأنه ، ومهما كان بطشه عظيما ، فهو الى الزوال ، وأما البقاء الأبدى والاستمرارية للشعب؛ لأنه الاصل وهو الاكبر دايمًا " [٢]

وفى الحقيقة فهذا الموقف يدل على رغبة " ابن جحا " فى مساندة الشعب له لمواجهة "تيمورلنك" ،فهو يدرك أنه لن يستطيع مواجهته بمفردة فلابد له من مساندة شعبية حتى لا يقع فى نفس خطأ أبيه الذى واجهه بمفرده بدون الشعب ، لذلك اختار الشعب المتجسد فى شخصية " سالم " واستطاع بطرافته وذكائه أن يقنع السلطان ، لذلك أعجب به السلطان وأدرك أنه يحمل نفس حكمة أبيه لذا أحس بخطورته، والتى قد تكمن فى تحريض الشعب ضده، لهذا حاول إغراءه بالمنصب والمال، وطلب منه أن يقيم فى قصره ويشغل منصب وزير الأفيال.

---

(١) المرجع السابق ، ص٥٦
(٢) نزيهة بن طالب وشنايف الحبيب : الشخصية التراثية الشعبية فى مسرح الطفل بالكويت ، مرجع سابق، ص٧٢.

تيمورلنك : أنت ياولد...... لازم تكون .. مسئول عن الفيل ... أقصد الافيال .

بنت جحا : يعنى اية مسئول فيل ؟

تيمورلنك: وزير الفيل.. وتأخذ كل ما يلزم وتجهز لكل فيل جاى فى البلد سكن وتعيشه أحسن عيشه ... وتخليه مرتاح اديه يا مسرور الف دينار......(١)

وبالتالى بدأت شخصية " ابن جحا " فى التطور فبعد ان كان شخصًا عاديًا يتعايش مع الواقع ببساطة وعفويه ، أصبح شخصا مسئولاً ومن أتباع النظام ، ولكن ولأنه كان للشعب ، إذ أنه تحول الى بطل ثورى مناضل يتحدى استبداد السلطة، ويكافح من أجل الشعب ويناور للخلاص من الظلم، فقد استغل منصبه لمصلحة جماهير الشعب وخاصة الشخصيات الستة الذين ازدهرت تجارتهم بفتح دكاكين تكون من الباطن لصالحهم وظاهريا لصالح الأفيال، وذلك حتى يعم الرخاء عليهم، ويحرر إرادتهم من الجوع، ويستطيع تجميعهم وتوحيدهم هذه المرة لمساندته فى ثورته على تيمورلنك.

لم يتوقف نضال " ابن جحا " عند تحقيق العدالة والرخاء لأهالى المدينه فقط، بل دبر حيلة للخلاص من " تيمورلنك " وإسقاط نظامه على أفياله، فكان بمثابة المخلص الذى اجتمع حوله جماهير الشعب لَملأً منهم فى قدرته على تخليصهم من سلطة الحاكم المستبد ونظامه، فقد استغل

---

(١) مسرحية اولاد جحا " مرجع سابق" ص٦٠

منصبه كوزير للأفيال، وخصص بعض المال من ميزانية بيت الفيل لأهل المدينة لشراء الطعام والأسلحة ، كما أنه قام بمساعدة " سالم الفلاح" بتدريب الناس فى الخفاء على استخدام الاسلحة حتى يحين وقت إشعال الثورة ، وتنفيذ فعلهم الثورى بإغراق السفن المحملة بالأفيال واسقاط تيمورلنك حتى لا يكتشف خطتهم ويقضي عليهم.

سالم الفلاح : أنا واخد بالى يا بنت جحا من كل الاصناف دى ماتخفيش
عليا أبدًا لو أكتشف اننا بناخد الفلوس بنشترى بيهم سلاح.
ونبنى بيها معسكرات وأكل للناس

بنت جحا : حيذبحنا تيمورلنك كلنا ....

ابن جحا : عشان كده لازم نكتم السر عشان ميقولوش ان تيمورلنك
هزم مدينة جحا وأهل جحا وبلد جحا (١)

ومن خلال شخصية " ابن جحا" يدعو الكاتب الاطفال للاقتداء بشجاعته وقدرتة على المواجهة والنضال ضد كل من يسلب حقوقهم ، ويبث فيهم أيضا من خلاله روح المقاومة والدفاع عن الوطن وعدم الاستسلام لأى حاكم ظالم .

جحا :

وهو شخصية غائبة صنعتها اللغة ، اذ لاوجود له فى سير الأحداث إلا من خلال الحوار المتبادل بين شخصيات المسرحية ، فقداتضحت جميع ملامح وصفات شخصيته فى حديث الشخصيات عنه ، فمن خلال حوار

---

(١) المرجع السابق ص٦٦.

أهل المدينه عن موقف تطوع " جحا " لمقابلة " تيمورلنك " اتضحت لنا صورة "جحا" لدى أهل المدينة ، وهى صورة البطل الذى أراد أن يخلصهم من الظلم ، كما تبين من حوارهم أيضًا أنه شخص عقلانى يحمل الحكمة والتجربة، ويمتلك القدرة على تدبر الامور وحسن التصرف ، وقد اتضح ذلك فى الحوار الذى أخذ فيه كل من " إسماعيل العترة " و " فتحى العطار " يمدح " جحا " ويثنى على موقفه.

إسماعيل العترة : والله العظيم تلاتة .... أنا قلت ما يجبهاش الا جحا ....

فتحى العطـار : جحا راجل جدع..... وراجل فاهم ..... وعاقل ..... [١]

وتعد شخصية " جحا " شخصيةً إيجابيةً رافضةً ، إذ كان بمثابة الصوت الرافض الساخط على الظلم والمصمم على المواجهة ، فهو الشخص الوحيد من بين أهل المدينة الذى امتلك الجرأة والشجاعة والقدرة على مواجهة ظلم " تيمورلنك "، بينما عجز الجميع عن مواجهته خوفًا من بطشه وجبروته ، إذ عندما فوضه أهل المدينة للقيام بمهمة مواجهة تيمورلنك ، تطوع "جحا " لمواجهته بمفرده ، وهنا يذكر" ابن جحا " أنه حينما حانت لحظة استدعاء " تيمورلنك "لأبيه استطاع وقتها أن يواجهه بشجاعة، ويجيبه على السؤال الذى عجز الجميع عن اجابته.

ابن جحـا : جحا ... اللى هو ابويا ....لما سأله تيمورلنك أنا ظالم والـلا عادل .... عارفين .... قال أيه ....

المجموعة : قال .... ايه ....؟

---

(١) المرجع السابق ص٧.

بنت جحـا : قال له أنت ملك لا عادل ولا ظالم .....

ابن جحا : فالظالمون احنا . وأنت سيف العدل. اللى ربنا بعته علشان يحقق العدل.

بنت جحـا : فأعجب به تيمورلنك ... وأجلسه فى قصره ....[١]

وقد دل هذا الموقف على مدى وعى وحكمة "جحا " ، كما اشتمل أيضًا على فلسفته فى الحياة ، اذ أراد من خلاله أن يقول أن " تيمورلنك " هو إبتلاء من الله للشعوب التى صمتت عن حقها، وفى هذا تمرد ضمنى لم يستطع "جحا " الإفصاح عنه حتى لا يفتك به "تيمورلنك " كما فعل مع كل من تمرد عليه ، لهذا استطاع " حجا " بحكمته فى هذا الموقف أن ينقذ نفسه ومدينته من بطش "تيمورلنك" فلولاه لظل تيمورلنك " مستمرًا فى قتل الجميع .

بنت جحا : ابويا لومارحش لتيمورلنك كان قتلنا كلنا .....[٢] .

وبهذا شكلت شخصية "جحا " محورًا مركزيًا فى المسرحية ، فبرغم من أنها غائبة الا أنها كانت حاضرةً بدورها فى تحريك الاحداث وتطورها، فقد كان الدافع الرئيسى لتطور الاحداث هو إعلان المنادى عن ذهاب " جحا " لبلاد الهند لشراء الأفيال ، إذ من خلاله تغيرت نظره أهل المدينه "لجحا " من بطل الى خائن ، وتشكك الجميع حول موقفه هذا فقد ظن البعض أنه باعهم وتحالف مع "تيمورلنك" ضدهم ، ودافع

---

(١) المرجع السابق ص١٧
(٢) المرجع السابق ص٢٦.

عنه البعض الاخر ، ومن ثم أدى هذا الموقف فى النهاية الى تحول ثورة أهل المدينة وغضبهم ضد "جحا " ، وقرورا هدم بيته انتقامًا منه وظنًا منهم أنه اتفق مع" تيمورلنك " ضدهم .

إسماعيل : جحا بعنا لتيمورلنك .... حجا بعنا ....

فتحــى : يادى الكسوف .... يادى الكسوف ... ليه تعمل كدة ياجحا ؟

إبراهيم : احنا لا يمكن نسكت على كده أبداً ... نعمل ايه

إسماعيل : نعمل كتير ... نهد بيت جحا .... (١)

وفى الحقيقة فتصرف "جحا " هذا لايدل على أنه خائن أو متواطئ بل هو تصرف ناتج عن حكمة، اذا كان " لجحا " مقصدًا من وراء موقفه هذا وهو إثاره نفوس الناس حتى تمتلئ غضبًا ضد "تيمورلنك " ،وتندلع الثورة بأنفسهم ، فكان هدفه هو مسايرة " تيمورلنك " لبعض الوقت حتى يوقظ وعى أهل المدينة ،ويعطيهم فرصة لكي يساندوه فى تمرده حتى تصبح ثورةً قابلةً لتغيير حالهم من الفساد والظلم الذى عانوه جميعاً ، ولكن أهل المدينه لخوفهم وعجزهم لم يستطيعوا إدراك ذلك فثاروا عليه بدلا من " تيمورلنك " برغم دفاع " ابنه وزوجته " عنه ومحاولاتهم إثبات براءته باقناع الناس أن ذهاب "جحا " لتيمورلنك " هو تضحية منه وفداء للناس.

زوجة جحا : آه يا جوزى يا طيب ..يا غلبان ياللى ضحيت بنفسك علشان الناس دى ضحكوا عليك وخلوك تروح... وقعدوا يضربونا ...

---

(١) نفس المرجع السابق ص١٠.

ابن جحا : آه يا ابويا يالى رحت تنقذ الناس .... ضعت وغبت عننا [١]

وخلاصة القول :

أن شخصية "جحا " الغائبة قد لعبت دورًا كبيرًا فى خلق الأحداث وتفجير الصراع ، وكان لها تأثيرها المباشر والفعال فى سير الحبكة والشخصيات الاخرى بالمسرحية ، أى أنها كان لها دور فاعل فى بناء المسرحية ككل، فقد شكل موقف ذهاب "جحا" لشراء الأفيال العنصر الرئيسى فى سير الأحداث وخلق التوترات ، فلولاه لما حصل لأهل المدينه " وابن جحا " كل ما حدث من مواقف وصراعات ، بداية من ثورتهم ضد " جحا " وانتهاءً بمخططهم ضد " تيمورلنك " ، فلولا موقف "جحا " لما فكر أهل المدينه فى البحث عن حل للتخلص من الظلم وحل مشاكلهم مع "تيمورلنك" ولما استطاعوا التغلب على عجزهم ، ولولاه لما تحرك " ابن جحا " لاثبات براءة أبيه ولما تحايل على أهل المدينه كى يوحد صفوفهم للثوره على "تيمورلنك " ومواجهته استكمالا لأهداف أبيه ، ولولاه لما خطط الجميع مع "ابن جحا " لإغراق السفن المحملة بالافيال، والقضاء على " تيمورلنك " ونظامه، ولهذا تعتبر شخصية " جحا " شخصيةً محركةً للأحداث ومؤثرةً فى الخط الدرامى ككل .

سالم الفلاح :

وتعد شخصية " سالم " شخصيةً إيجابيةً رافضةً ، اذ كان له دور كبير

---

(١) نفس المرجع السابق ص١٦.

فى مساندة البطل الرئيسى وتحريك الاحداث وتطورها ، فقد كان بمثابة رمزًا " لقوة الشعب الحقيقيه " التى ساندت " ابن جحا " وأباه فى نضاله ضد الحاكم .

تقدم لنا شخصية " سالم الفلاح " صورةً واقعيةً للمواطن العادى البسيط الذى يعانى الفقر والظلم، وبرغم ذلك ينظر للحياة بايجابية وتفاؤل ، فقد كان متعاونًا ومحبًا لمدينته وأهل مدينته ، وكان يأمل ويرغب فى تغيير الواقع والخلاص من الظلم الذى وجد انه لن يتحقق الا عن طريق " جحا" وحكمته، لهذا كان مؤيدا له وكثيرًا ما دافع عنه ضد أهل المدينة ، فقد كان ينظر له دائما على أنه بطل ومخلص لهم من ظلم "تيمورلنك" لأنه الشخص الوحيد الذى امتلك الجرأة والشجاعة لمواجهته، وقد اتضح ذلك فى موقفه الذى عبر فية عن مدى سعادته بتطوع " جحا " للذهاب لتيمورلنك بتضحيته من أجلهم.

سالم الفلاح : ياسلام ياجماعه .... على عم جحا لما وقف وسط الناس وقال ....أنا اللى اقابل تيمورلنك وأكلمه وأفهمه (١)

ويكشف لنا الكاتب الجانب الانسانى فى شحصية " سالم " بإبرازه لبعض الجوانب الإيجابية كالطيبة والمروءة والمحبة والاخلاص ، "فسالم " كان محبًا "لابنه حجا" وفى نفس الوقت كان مخلصًا لأبيها ويكن له الحب والاحترام ، لذلك دافع عنه بقوة عندما اتهمه أهالى المدينه بالتواطئ ، إلا أن أهالى المدينة أخطأوا فى تفسير حبه واخلاصه " لجحا

---

(١) المرجع السابق ص٧

" واتهموه بأن دفاعه عنه نابع من مصلحة ذاتية له ، وهو فوزه بحب " ابنه جحا" وزواجة منها ، ويظهر ذلك فى حواره مع أهالى المدينه .

إسماعيل العتره : أنت بتدافع عن جحا ليه ياسالم عمال على بطال .

سالم الفلاح: لا عمال ولا بطال أنا بقول الحقيقة غلطان وإلا غلطان ...

إبراهيم : لا غلطان ولا حاجه .... بس أنا فاهم .. وأنت فاهم أنت ليه محموق قوى ومتحمس لعمك جحا .

سالـــــم : ليه يا خويا .... أنت فاهم وانا فاهم ... يعنى أيه .

إسماعيل : علشان بنت جحا. (١)

وتتسم شخصية " سالم " بالثبات والاتزان ، لذا استطاع أن يواجه أقاويل أهالى المدينة دون خجل ، فهو لم ير عيباً أو خطأً فى حبه " لابنه جحا " لأن حبه " لجحا " هو امتداد لحبه لمستقبل "جحا " الذى تجسده ابنته ، إذ أنه يسير على نفس الدرب لحفظ الكرامة وصيانة الارض والعرض ، لذلك رأى أنه لا يختلف عن الآخرين من أهل مدينته، بل يمتلك نفس صفات الشهامه والرجوله ، وكونه فقيرًا فهذا ليس عيبًا، لذا سار على مبدأ متوازن يحمل فيه السلام لنفسه ولأهل مدينته ، فبرغم اختلافهم معه إلا انه ظل محافظًا على انتمائه وإحلاصه لهم.

سالم : أنا واحد زيكم يا أخوانا أنت جزار وأنت ترزى وأنت عطار وأنا فلاح ... بس مش عيب ان أكون فقير.. الفقر مش عيب.. بتعايرونى اكمنى فقير.؟

---

(١) المرجع السابق ص٧ ، ٨

أخص عليكم والله تستاهلوا اللى عمله فيكم تيمورلنك .

إسماعيل : أنت شمتان فينا يا ولد ياسالم أن تيمورلنك جه وخرب البلد؟

سالم : أنتم أهلى وناسى ازاى اشمت فيكم ياجماعه ...؟ (١)

وفى الواقع فإن "سالم " لم يكن لديه الوعى الكافى بكيفية مواجهة حكم " تيمورلنك "الظالم، لكنه كان على وعى بنظامه الفاسد واستبداده، وبقدرته على البطش بكل من يحاول مواجهته ، لذلك أدرك أن " جحا " قد اضطر لتنفيذ أوامر " تيمورلنك " ،وأن هناك مغزى وراء موقفه لشراء الأفيال ، لذلك لم يشك فى إخلاص " جحا" كما فعل الجميع، ووثق فيه ودافع عن مقصده، وحاول منع الاهالى من هدم بيت " جحا " وإقناعهم بانتظار مجيئه لفهم مقصده الحقيقى، ولكن فشلت محاولاته فى منعهم من هدم بيت " جحا " إذ قرر الجميع الذهاب لهدم بيته كالتالى.

سالم : جحا ما يقصدش كده ....

إسماعيل : آمال يقصد ايه ؟ ...

سالم : ياناس حرام عليكم استنوا الراجل لما يجى وأسألوه ....

إسماعيل : نستنى الراجل ؟ نستنى الراجل يعنى أية ؟ نستناه لما يتخرب بيتنا .... نستناه لما يهد بيوتنا والفيل يدوس عيالنا ؟ ...

إبراهيم : لا يا إسماعيل مانستناش ...

إسماعيل : ياللا على بيت جحا ...

---

(١) المرجع السابق ص٩.

الجميع : يا للا بينا على بيت جحا ...[1]

ومن ثم أخذت شخصية " سالم " منحنيًا آخرًا متطورًا ، إذ تحول من إنسان بسيط عفوى إلى إنسان ساخط مصمم على المواجهة ، وذلك بعد أن بث فيه " ابن جحا" القدرة على المواجهة والوعى بكفية المطالبة بحقوقه ، فعن طريق " ابن جحا " أدرك " سالم " أن حل مشكلتهم يكمن فى توحيد أهالى المدينه وقدرتهم على المواجهة ، لذا آمن " سالم " بقدرة " ابن جحا " باعتبار أنه امتداد لأبيه فى نضاله ضد الظلم ، وسانده فى اقتراحه بالذهاب " لتيمورلنك " لمواجهته والاحتجاج على ظلمه ، برغم رفض الجميع مقابلة " تيمورلنك" خوفًا من بطشه ، الا أنه كان أول من أبدى استعداده لمواجهته.

أنـوش : ياعم احنا غلابة ....

سالـم : أنا مستعد ... أكلمه ... وأفهمه ... صحيح أنا فلاح لكن أقدر اكلم أى سلطان .... بس قلولى حنقوله ايه ..؟

ابن جحا : هايل يا سالم [2]

وبالتالى أصبحت لدى " سالم " رغبة أكيدة فى تغيير الواقع الظالم والخلاص منه ، بعد أن اكتسب الوعي بكيفية مواجهته، وأدرك أن الشعب عليه أن يغير واقعه بنفسه بدلا من انتظار من يخلصه ، وبصدق رغبته هذه وسعيه لتحقيقها كان هو الشخص الوحيد المصمم على

---

(١) المرجع السابق ص١٢

(٢) المرجع السابق ص٣٣.

المواجهة الفعلية، ولم يتنصل فى الخفاء من وعده بالذهاب لمواجهة " تيمورلنك " كما فعل الآخرون ، " فسالم " كان الوحيد الذى لم يجبره "ابن جحا " على الدخول الى المخزن، وذلك لثقته فى إخلاصه وقدرته على المواجهة وتأكده من صدق مجيئه فى الوقت المحدد لمقابلة السلطان.

سالـــم : لا أنا جاى ....اقولك يابن جحا أفوت عليك نصلى الفجر ونطلع على تيمورلنك مع الرجاله بعد مانصلى الفجر جماعة ....

أبن جحا : ماتنام هنا فى المخزن ونصلى الفجر سوا ....

سالـــم: لا أطمئن حاجى لك الصبح الفجر ونصلى سوا ونتوكل على الله(١)

ويعد سالم " نموذجًا للشجاعة والجرأة والتحدى والصمود أمام سلطة الحاكم ، فقد تحدى" سالم" سلطة " تيمورلنك " برغم معرفته بمدى قوته وجبروته ، وذلك عندما امتنع الاشخاص الخمسة عن المواجهة بعد أن تملكهم الخوف والفزع أثناء الوقوف أمام "تيمورلنك"، اذ صمتوا وعجزوا عن الكلام وتهرب كل منهم من الموقف بحجة مختلفة ، وتركوا " سالم " مع " ابن جحا"، ولكن " سالم" استطاع بشجاعته وجرأته أن يواجه " تيمورلنك " بفساده وظلمه وأن يطالبه بإبعاد الفيل عن المدينة.

سالم الفلاح : ياموﻻى لا تغضب .. أنت صحيح أنتصرت علينا وحققت الانتصار لكن دا كله لا يمنع أنك تمنع الفيل.

---

(١) نفس المرجع السابق ٤٢.

تيمورلنـك: (يضحك) امنع الفيل من اللى بيقولى؟ واحد زيك؟ مسرور[1]

وربما أراد الكاتب من خلال موقف " سالم " هذا أن يؤكد على حرية الشعب وحقه فى أن يحيا حياةً كريمةً ، فلكل انسان كرامته وحريته المكفولة له حسب حقوق الانسان ، لذلك ليس من حق الحاكم أن يستغل تلك الحقوق لمصلحته ، وهذا ما دل عليه موقف " سالم " هذا مع " تيمورلنك "، اذ أراد أن يقول له أنهم لهم الحق فى العيش بسلام ، وحق فى خيرات مدينتهم ، وليس من حقه أن يترك الفيل يخرب مدينتهم ، وإذا كان استطاع أن ينتصر عليهم فإن حقه هو أن يحكمهم بالعدل ، وليس من حقه أن يظلمهم بترك الفيل فى المدينة ، وذلك لأن الفيل رمز لفساده وظلمه ، ولم يكتف "سالم " بذلك بل خاطبه بأسوب يحمل صيغة الجماعة مطالباً أن يبعد الفيل عن المدينة كى يكسب ثقة الناس وحبهم بدلا من أن يحصد كرههم فينقلبوا ضده.

سالم : استنى يا مسرور ... يامولاى ... أنا جاى مع الناس كلها أكلمك عشان تسمح للفيل يسيبنا اكسب الناس بدل ما تكسب الافيال[2]

وعلى هذا فإن قوة " سالم " ورغبته فى الخلاص من الظلم هى فى الحقيقة الكامنة التى تجسد قوة ورغبة الشعب نفسه ، وهذا ما أدركه " تيمورلنك " من خلال مواجهته مع " سالم " لذلك سعى للتخلص منه وقتله ، لكن " ابن جحا " استطاع أن ينقذه لأنه بحاجة لدعمه ومساندته،

---

(١) المرجع السابق ص٥٥.

(٢) المرجع السابق نفس الصفحة.

وذلك ليضمن تضامنه معه فى نضاله ضد الحاكم ، وبالفعل يتضامن " سالم " مع " ابن جحا " ويضع معه الترتيبات اللازمة لتنفيذ خطتهم ضد " تيمورلنك".

ولهذا لعبت شخصية " سالم " دورًا كبيرًا فى تحريك الأحداث ومساندة البطل فى تحقيق الفعل الثورى الذى لا يتم إلا بالجماعة ، فمن خلال تضامن " سالم " مع " ابن جحا " ومساندة أهل المدينه لهم استطاعوا أن يغرقوا الافيال، وينقذوا المدينه من حكم" تيمورلنك " ومن الفساد والظلم الواقع عليهم ، وفى الواقع إن انقاذ المدينه من " تيمورلنك " والأفيال يعنى فى الحقيقة انقاذ " ابنة جحا " من الزواج من " تيمورلنك "، اذ انها تجسد الوطن الذي يدافعون عنه ، وهذا يعنى أيضًا انقاذ مستقبل " سالم " نفسه، أى مستقبل الشعب الذى لم يدخر جهدًا فى الدفاع عنها واسترداد كرامتها ، وبالتالى يفوز " سالم " بحب " ابنة جحا " بمجرد سقوط وإنهيار " تيمورلنك ".

سالـم : دلوقت يابنت جحا اقدر اتقدم لاخوك وأهلك وأخطبك

بنت جحا : بس لما ابويا يرجع ......

سالـم : (يضحك) ماهو أبوكى رجع ....(١)

السلطان تيمورلنك :

يمثل الشخصية المهيمنة المتسلطة بالمسرحية ، إذ يعتبر رمزًا لتسلط واستبداد السلطة الديكتاتورية التى تسيطر على خيرات الشعب، وتسلب

---

(١) المرجع السابق ص٧٧.

حقوقه وحريته. وتجسد شخصية "تيمورلنك " صورة الحاكم الظالم الذى يحكم شعبه بالاستبداد والاستعباد، ويمارس عليهم كل أنواع الظلم والقهر ، فكان رمزًا للتسلط والأنانية إذ سلب الناس حقوقهم ، وحرص على تنفيذ مصالحه الخاصة دون الانتباه لمصالح الشعب ، فقد تمكن من التلاعب بالناس وبأرزاقهم عندما ترك أحد أفياله يعيث فسادًا فى الأرض حتى أحدث خرابًا بالأخضر واليابس ، وبالتالى اعتبر هذا الفيل دليلاً قاطعاً على قوة البطش والظلم والاستبداد الذى تعرضت له المدينه بعد أن أحكم "تيمورلنك " قبضته عليها ، لهذا لم يستطيع أهل المدينه مواجهته ولم يستطع أحد الإفلات من بطشه وجبروته ، إذ كان يطرح سؤالا على كل من يواجهه فمن كان يجيب عليه سواء بالسلب او الايجاب كان مصيره المحتوم فى كلا الحالتين هو القتل.

ابن جحا : تيمورلنك سأل كل اللى راح له أنا عادل واللا ظالم ....

بنت جحا : اللى يقوله أنت عادل يذبحه ....

ابن جحا : ويقول دا منافق ....

بنت جحا : واللى يقوله أنت ظالم ... يذبحه....

ابن جحا : ويقولة أنت قليل الأدب (١)

وبهذا تعكس شخصية " تيمورلنك " مدى استبداد السلطة الحاكمة التى لا تتردد فى قهر جموع الشعب ،وسلب إرادتهم وحريتهم ، والتلاعب بحقوقهم ومصائرهم وذلك لضمان رضوخهم واستسلامهم ، فقد استطاع

---

(١) المرجع السابق ص١٦

" تيمورلنك " أن يرهب أهل المدينه ويدب فى نفوسهم الرعب والخوف تجاهه ، حتى عجزوا تمامًا عن مواجهته، واستسلموا لظلمه وبطشه ، وليس ذلك فحسب بل كان يستعبد الناس ويسخرهم لخدمته ،ويسخر منهم ويتلاعب بهم ويعاملهم معامله الحيوانات، بل يتعامل معهم لمجرد الحصول على بعض الدعابة والفكاهة فقد نظر "لابن جحا" والاشخاص الستة الذين جاءوا لمواجهته على أنهم مهرجين أو حيوانات، وسمح لهم بمقابلته كى يسخر منهم ويحصل على بعض الفكاهة والمرح والتسلية .

مسرور : ابن جحا فى الخارج ومعاه ست رجال طالب يقابلك يا مولاى..

تيمورلنك : ست حيوانات أكيد أو ست مهرجين خليهم يدخلوا..أنا عايز اضحك دخلهم.(١)

ويشير الكاتب من خلال شخصية " تيمورلنك " الى مدى مساوئ وسلبيات النظام الحاكم الذى لا يتوانى فى استخدام كل أساليب القوة والقمع لإرهاب الشعب وإخضاعه تحت سيطرته ، وإلى مدى قدرة الحاكم على التنويع فى استخدام أساليب قمع المقاومة وإسكات الأصوات الساخطة على الظلم ، والتى قد تتمثل أحيانًا فى لجوء الحاكم للقوة الباطشة وحدها لإخماد الثورة، وأحيانًا أخرى فى استخدامه الاغراءات الماديه والمناصب كنوع من الخداع والتمويه السياسى حتى يضمن بقاء الشعب فى غفلته ، وقد اضطر تيمورلنك لاستخدام الأسلوبين ، إذ

---

(١) المرجع السابق ص٥٢

استخدم القوة فى إرهاب أهالى المدينه ليضمن سكوتهم وصمتهم وخضوعهم لسيطرته ، واستخدم الأسلوب الثانى لاسكات صوتين ثائرين، الأول هو صوت " جحا " الذى استطاع بفطنته أن ينقذ نفسه ومدينته من بطش " تيمورلنك " عندما أجابه بحكمة على سؤاله قائلا " أنت ملك لا عادل ولا ظالم " وهنا أعجب " تيمورلنك " بذكاء جحا، لكنه خشى أن يستطيع بحكمته تحريض الشعب ضده.

بنت جحا :تيمورلنك خايف من ابويا انه يمشى فى السوق ويتكلم ويقول الحق فين دا فين

زوجة جحا : آه والله ابوك مايعرف يسكت .

ابن جحا : طبعا ابوكى مش حيسكت على تيمورلنك .[1]

لذا جعله واحدًا من حاشيته وقام بتوريطه فى إرساله لمهمة لشراء ألف فيل كى يزرع الخوف والشك فى قلوب الناس ضده ، وذلك ظن " تيمورلنك " أن " جحا " أصبح واحدًا من أتباعه، وهذا ماجعله يستبيح بيت " جحا" وبلدته ،ويذهب ليأخذ ابنه وزيرا وابنته زوجة وليس ذلك فحسب بل أسكنهم فى قصره اعتقادًا منه بأنه سيطر تماما على أهل المدينة.

تيمورلنك : ناس لطاف ... الولد دا لطيف ... والبنت دى ظريفة والست لطيفة ... وأنتم حتقعدوا هنا وأنا أسيب لكم القصر دا..وانا ح

---

(١) المرجع السابق ص٣٦

اسكن فى القصر اللى جنبكم.[١]

أما الصوت الثانى فهو صوت " ابن جحا " الذى حاول "تيمورلنك" إسكاته بتعينه وزيرًا للأفيال وذلك لأنه وجد فيه حكمة وذكاء أبيه والتى لامسها فيه عندما فضل " ابن جحا " صداقة " سالم الفلاح " (الشعب) على صداقة السلطان، لهذا شعر " تيمورلنك " بخطورة " ابن جحا " والتى تتجسد فى مساندة الشعب له، لذلك أغراه بالمنصب والمال كى يبعده عن الشعب، ويسخره لتنفيذ أوامره، ولاعتقاده أنه بذلك أخمد ثورته وسيطر عليه مثل ابيه ، ولم يستطع أن يدرك حيلته وانطلت علية الخديعة إذ ظن أنه يبنى بيوتًا للأفيال ويشترى ملابس لهم بالفعل ، وهذا ما يظهر فى حواره التالى الذى يظهر حماقته.

تيمورلنك : مش مهم المال ... المهم انى اضحك على المغفل دا وهو
عمال يبنى بيوت للأفيال ويفصل قماش ويحضر أكل ... وجحا
المغفل راح يشترى فيل . [٢]

وقد جاءت شخصية "تيمورلنك " تحمل كل صفات الحاكم الديكتاتورى، ومن أهم هذه الصفات والتى تعتبر أهم نواقصه وعيوبه والسبب الرئيسى لسقوطه وإنهيار نظامه هما الغرور والكبرياء اللذان جعلاه يتمادى فى استعباد الناس، ويسخرهم لمصلحته ، فبغروره ظن أنه لن يستطيع أى شخص أن يخالف أوامره أو أن يقوم بمواجهته ،وبكبريائه

(١) المرجع السابق ص٥٩.
(٢) المرجع السابق ص٦٨.

لم يستطيع أن يدرك حيلة " ابن جحا " التى دبرها للخلاص منه ، برغم أن " مسرور " أخبره بكل شكوكه تجاه المال الكثير الذى يأخذه " ابن جحا " من بيت الأفيال يومياً ، إلا أنه استهان بأن هناك خديعة يضعها الشعب لانقاذ نفسه.

مسرور: يامولاى الفلوس الا بياخذها ابن جحا عمال يشترى بيها حاجات مش عارفينها

تيمورلنك : أكيد حاجات للافيال .

مسرور : أنا بيتهيألى إنه بيلعب لعبه كبيرة .

تيمورلنك : أنا محدش يلعب معايا لعبه سامع واليوم هيوصل جحا واتجوز .(١)

ومن هنا فإن الكاتب يوجه رسالةً ثوريةً للطفل من خلال شخصية "تيمورلنك" وهى ضرورة مقاومة ومواجهة السلطة الدكتاتورية وإسقاطها من أجل تحقيق الديمقراطية والعدالة لكافة أفراد الشعب .

ثانياً : الشخصيات الثانوية :

أ- شخصيات إيجابية مساعدة للشخصيات الرافضة : وهى (أهل المدينة – الشيخ شافعى – ابنة جحا وزوجته).

أهل المدينة : (جموع الشعب الرافضة)

وتشمل هذه المجموعة فئات مختلفة من الشعب وتتمثل فى (إسماعيل العترة – إبراهيم الترزى – فتحى العطار – دانوش النجار – زيدان

---

(١) المرجع السابق ص٧٢.

الحطاب). وقد جسدت تلك الشخصيات صورة الشعب الذى يعانى من تسلط واستبداد الحاكم ، وتمارس عليه كافة أساليب الظلم والقهر ، وعبرت أيضا عن عجز الشعب عن مواجهة سلطة الحاكم ، وعن سلبيته الناتجة من سياسة الحاكم الظالمة التى تزرع فى نفوس الشعب الرضوخ والاستسلام لسلطته والقلق والخوف من مواجهته ، ومن انعدام وعى الشعب بكيفية مواجهة ظلم واستبداد الحاكم ، فقد صورت هذه الشخصيات مدى معاناة أهل المدينة من ظلم واستبداد " تيمورلنك "، ومدى سلبيتهم تجاه مواجهة ظلمه ، والتى قد نتجت من كونهم عجزوا عن الإفصاح برفضهم وسخطهم على الخراب الذى أحدثة فيل " تيمورلنك " بالمدينة لخوفهم من بطشه وجبروته ، ولعدم وعيهم بكيفية مواجهته ، اذ أنهم تركوا مهمة مواجهته تقع على عاتق " جحا " بمفرده لكن " جحا " لم يستطع أن يغير هذا الواقع الظالم بمفرده فساير " تيمورلنك " حتى يحصل على مساندة شعبية ، لكن أهل المدينة نتيجة لعجزهم وعدم وعيهم أخطأوا فى فهم حقيقة مقصده، وثاروا ضده وقرروا هدم بيته وبدلا من أن يتوحدوا ضد " تيمورلنك " تفرقوا واختلفوا مع بعضهم البعض.

سالـم : ايوه اللى حيمد ايده على بيت جحا ح أكسرها له .

فتحى : ياجماعة بالراحة بالراحة شوية

سالـم : مفيش بالراحة أنت سامع بيقول إيه

إسماعيل : أيوه باقول ح هد بيت جحا واللى ... حيقف قصادى ح أكسره

إبراهيم : يادى الكسوف.. يادى الكسوف.. الأهل والجيران بيتعاركوا [١]

ومن ثم فإن الكاتب لا يدين أساليب الحاكم وحدها فى إرهاب الشعب وإخضاعه لأنه لا توجد هيمنة لحاكم إلا بضعف شعبه ، وإنما يدين سلبية وعجز الشعب عن مواجهة ظلم الحاكم ويحمله مسئولية واقعه الظالم ، فهو لا يعفى أهل المدينة من مسئولياتهم فيما حل بهم من خراب، وإنما يحملهم الجزء الأكبر من المسئولية حينما استسلموا للخوف واستكانوا وتهاونوا فى الدفاع عن حقوقهم ، ووقفوا موقفًا سلبيًا لامبالٍ تجاه ما حل بهم ، لذلك فهو يسخر من عجزهم واتكالهم على " جحا " فى حل مشاكلهم ويسخر من جبنهم وخوفهم الذى وصل لحد الخوف من أنفسهم، كما يتضح فى حوار إسماعيل مع ابن جحا التالى :

إساعيل العترة : يا بنى .... قول لابوك يكلم تيمورلنك.

أبن جحـــا : رجعنا للحكاية دى تانى ......

إسماعيل العترة : آه ..الناس خايفة من تيمورلنك خايفة من نفسها ... من الفيل ...[٢]

وفى الواقع فإن نمو الوعى السياسى والاجتماعى لدى أفراد الشعب يلعب دوراً كبيراً فى تحرر الشعب من سلبيته وفى نمو قدرته على المواجهة ، فقد كان نمو وعى أهل المدينة هو أول خطوات تحررهم من سلبيتهم تجاه مواجهة الظلم حيث أدرك الجميع من خلال حكمة "الشيخ

---

(١) المرجع السابق ص١١.
(٢) المرجع السابق ص٢٧

شافعي " ووعي " ابن جحا" ضرورة مقاومة الظلم والتصدي له ، ومن هنا بدأ وعي أهل المدينة بكيفية مواجهة هذا الظلم ينمو تدريجياً إذ أدركوا بمساعدة "ابن جحا" أن حل المشكلة يكمن فى إتحادهم ضد الظلم، ولذلك اتفق الجميع فى العلن على طرح مشكلتهم أمام السلطان ومواجهته مواجهةً صريحةً للتعبير عن رفضهم واحتجاجهم على الخراب الذى حل بالمدينة ، وبناءً على ذلك استعد الجميع للمواجهة، وبدأوا فى اتباع تعليمات " ابن جحا " الذى استمر فى توعيتهم وتأهيلهم للمواجهة بتدريبهم على ترتيب الكلام الذى سينطقون به ليكونوا صفاً واحداً أمام السلطان.

بنت جحا : (تتقدم تقلد السلطان) انهو في(ابن جحا يهمس لفتحى العطار)

فتحى العطار : فيلكم يامولاى (يهمس ابن جحا لإبراهيم الترزى)

إبراهيم الترزى : نزل فى بلدنا فيل من أربع شهور (يهمس ابن جحا الى زيدان)

زيدان الحطاب : وأفسد زراعتنا وأتلف المحاصيل وأرزاقنا (يذهب الى دنوش)

أنوش النجار : إرحمنا يا أبو قلب طيب... وانقله من بلدنا فى بلد تانيه(١)

ويصور لنا الكاتب خلال مراحل تحول الشعب من السلبية إلى الإيجابية، بعض المواقف الفردية الإنهزامية التى أصابت الشعب قبل أن يتحول

---

(١) المرجع السابق ص٣٤

لشعب إيجابى مناضل ، فقد كان أول موقف متخاذل لأهل المدينة هو انسحابهم من اتفاقهم مع "ابن جحا" عن مواجهة السلطان ، إذ حاول كل واحد منهم سرًا التراجع عن اتفاقه وإيجاد حجة للهروب خوفًا من بطش " تيمورلنك، " لكن " ابن جحا " استطاع بالحيلة أن يجبرهم على الإتحاد إذ خبأهم بمخزن القمح حتى حان وقت الذهاب ، وبهذا وضعهم فى قلب المشكلة عندما واجههم بالسلطان ، لكن تلك المواجهة نتج عنها موقف أكثر تخاذلا لأهل المدينة لأنه بمجرد وقوفهم أمام السلطان ظهرت عليهم ملامح الخوف والفزع والاضطراب والانكسار ، وبدلا من الاحتجاج والشكوى على الظلم والخراب الذى لحق بهم ، صمت الجميع عن الكلام وانعقدت ألسنتهم من الخوف، وبدأ كل منهم يبحث عن مبرر كي يمتنع عن الكلام ويهرب من الموقف.

مســـرور : وأنت (يشير لزيدان الحطاب) أنت يا حلو...ناقصك شىء عايز شىء؟

زيـــدان : (يمسك بطنه) عندى اسهال يامولاى..اعفينى من الكلام.. طلعنى الأن(يخرج)

ابن جحـــا : وأنت يا دنوش يا نجار ......

أنوش النجار : يا أبو قلب طيب...يا كبير..يا إنسان أنا دماغى سخن .. أستأذن أنا (يخرج)(١)

وفى الحقيقة فرغبة الشعب فى تغيير الواقع تكمن فى وعيه بكيفية

---

(١) المرجع السابق ص٥٤.

مواجهته وقدرته على تغيره نحو الأفضل ، فالشكوى والاحتجاج بالكلام وحده لا يكفى لإحداث التغيير فلابد من قيام ثورة فعلية يشارك فيها جميع أفراد الشعب كى يحدث التغيير ، فبعد أن تغلب أهل المدينة على عجزهم باكتسابهم الثقة والقوة بوجود " ابن جحا " فى منصب وزير الأفيال أصبح لديهم الوعى الكافى بأن الرفض والاحتجاج بالكلام وحده لا يكفى لمواجهة " تيمورلنك "، بل لابد من الثورة عليه للإطاحة به وإسقاط نظامه ، ومن هنا أصبحت لديهم رغبة أكيدة فى تغيير واقعهم وإسقاط النظام الظالم ، فتحالفوا مع "ابن جحا" لتنفيذ مخططتهم بالقضاء على ما وراء الفساد أى (إغراق الأفيال) أولاً ، ثم التصدى للفساد نفسه (تيمورلنك) وبالتالى بدأ الجميع فى أخذ كل التدابير اللازمة للاستعداد للقيام بثورتهم عندما تحين لحظة وصول السفن المحملة بالأفيال على شاطىء البحر.

فتحى العطار : إحنا دربنا الرجال على القتال....

بنت جحـــا : والستات عرفت حتعمل ايه .....

الشيخ شافعى : الكل عرف حيعمل ايه حتى الاطفال عرفت حتعمل ايه ؟

إبراهيم الترزى : وساعة الجد ....

فتحى العطار : ساعة الجد أمتى ....؟

الشيخ شافعى : أول ما يوصل جحا ومعاه الأفيال حيكون الصيادين على الشط يغرقوا المراكب بالأفيال ....(١)

---

(١) المرجع السابق ص٧١

وبالتالى يدل هذا الموقف على تكاتف جموع الشعب ضد النظام للإطاحة به وإسقاطه، وبهذا تكون وحدة الشعب هى السبب الرئيسى فى تخليص البلاد من الظلم ، وهذا ما كان يسعى إليه " ابن جحا والشيخ الشافعى "وهو أن يتوحد الشعب كى يخلص نفسه بنفسه دون انتظار من يخلصه ، أى يصبح هو (صانع التغيير).

الشيخ شافعى :

هو من الشخصيات الرافضة التى كان لها دور هام ومؤثر فى تطوير الأحداث بالمسرحية، فالبرغم من صغر حجم الدور الذى يؤديه إلا أنه كان بمثابة عامل أساسي فى توعية " أولاد جحا" وجماهير الشعب، وفى إثارة روح الثورة والمقاومة فى نفوس الشعب ضد سلطة الحاكم الظالمة.

وتمثل شخصية " الشيخ شافعي" صوت الحكمة والعقل بالمسرحية ، فهو يجسد ذلك الشخص الحكيم الذى يرى ويبصر الحقيقية بقوة البصيرة لا بقوة البصر ، فقد تمكن بحكمته وقوة بصيرته أن يكشف الصورة الحقيقية للواقع الفاسد الذى يعيشه أهالي المدينة ، وكان دائمًا ينتقد بحكمه وأقاويله خلل ذلك الواقع الذى يتمثل فى ضعف الناس وعجزهم عن مواجهة فساد، وظلم الحاكم " تيمورلنك"، لذلك كان يسعى دائمًا لإيقاظ أهالى المدينة من رضوخهم واستسلامهم وسكوتهم على الظلم ، ويحثهم على مواجهة الفساد والقضاء عليه ، كما يتضح فى قوله التالي:

الشيخ شافعي : الناس لازم تصحى ... الناس لازم تمنع الفساد [١].

وهكذا جسدت شخصية "الشيخ شافعي" صورة حكيم المدينة الذى يملك تجارب الحياة، ويحمل الرؤية الصائبة لكل الأمور ويتعامل معها بعقلانية ، فقد كان بمثابة مصدر الثقة لأهل المدينة ، إذ كان يلجأ إليه الجميع لأخذ المشورة فى كل أمور حياتهم ومشاكلهم ، ويلتفون حوله ويصدقون كلامه ومن دلالات هذه الثقة استئذان "جحا" له فى الذهاب " لتيمورلنك" من عدمه ، فأشار عليه "الشيخ شافعي" بالذهاب إليه ، وقد دل ذلك على أن "جحا" غير مسئول عن هذا القرار وحده، بل كان مستمدًا أيضًا من حكمة" الشيخ شافعي" ، لذلك استنجد به " أولاد جحا وزوجته " عندما هاجمهم أهالي المدينة ليؤكدوا من خلاله على براءة "جحا" وصدق مقصده ، إذ تؤكد "زوجة جحا" أن "جحا" لم يذهب "لتيمورلنك" إلا بعد أن أخذ مشورة "الشيخ شافعي".

زوجة جحا : يا شيخ شافعي الناس بتهاجمنا ... مش جحا جالك قبل ما يروح ليتمورلنك..

الشيخ شافعي : الظالم قادر والمظلوم قادر ... [٢]

ومن ثم فإن "الشيخ شافعي" كان بمثابة مصدر الوعي بالنسبة للجماهير إذ كان له دور كبير فى توعية جماهير الشعب بكيفية التغلب على عجزهم وكيفية مواجهة الظلم ، فقد كشف لأهل المدينة أن الحل الوحيد لمواجهة

---

(١) المرجع السابق ، ص٢١.
(٢) المرجع السابق ، ص٢٦.

مشكلتهم يكمن فى ضرورة اتحادهم ضد الظلم ، فمواجهة الظلم والتخلص منه لن يتحقق إلا بأيدي الشعب واتحاده ، لذلك رفض سلبية أهالي المدينة واتكالهم على "جحا" فى حل المشكلة ، واستمر فى توعيتهم وحثهم على الاتحاد لمواجهة الظلم بشكل جماعي.

فتحى العطار : جانا تيمورلنك وأبوك لازم يحل المشكلة ...

الجميع : جحا لازم يحل المشكلة ....

الشيخ الشافعي : (يظهر) احنا كلنا لازم نحل المشكلة ....

الجميع : احنا ....

الشيخ شافعي : آه ... المشكلة تخصكم كلكم وكلكم لازم تحلوها ... من الصغير للكبير ...[١]

وبالتالي لم يتوقف دور "الشيخ شافعي" عند توعية الشعب بكيفية مواجهة الظلم فقط ، بل كان بمثابة الدافع الذى حرك فى نفوس الشعب روح المقاومة والثورة على ظلم "تيمورلنك"، فقد كان له دور كبير فى مساندة "ابن جحا" فى توحيد صفوف الشعب وفى تأهيل الشعب وتدريبه استعدادًا للثورة وإحداث التغيير بتطهير المدينة من "تيمورلنك " والأفيال ، وقد ساعد "ابن جحا" أيضًا فى التغلب على شعوره بالخوف من أن ينكشف مخططه ضد "تيمورلنك" ، وأخذ يحفز "ابن جحا" وجماهير الشعب بضرورة الدفاع عن مدينتهم ودفعهم للقيام بثورتهم فى الوقت المحدد لها ،أي وقت وصول السفن المحملة بالأفيال على

---

(١) المرجع السابق ، ص٣١.

شاطئ البحر.

ابن جحا : يا عم الشيخ شافعي أنا خايف ينكشف أمرنا

الشيخ شافعي : الدفاع عن الوطن شرف ولازم ندافع عن شرفنا ماتنسوش ساعة الجـد لمـا توصل سفن جحا للشط ... بعد يوميـن[١]

وفى الواقع فشخصية "الشيخ شافعي" تبدو وكأنها تنطق بلسان الكاتب نفسه. وتعبر عما يجول فى ذهنه من أفكار وآراء والتى يريد توصيلها لجمهور الأطفال ، إذ تحمل كل حكم وأقاويل "الشيخ شافعي" العبرة والهدف من المسرحية ، لذا يحث الكاتب من خلاله الأطفال على ضرورة الاتحاد والتكاتف لمواجهة الظلم والنظام السياسي الفاسد ، ويبث فيهم أيضًا روح النضال والكفاح للثورة على سلطة الحاكم الظالم ، فيقول "الشيخ شافعي" :

الشيخ شافعي: الظلم صفة الإنسان ولازم نتصدر له ونقاومه.. بايدنا بقلبنا. بعقلنا.. والناس تمد ايدها.. حى.. قيوم.. واحد قهار..[٢]

وهذا معناه أن الكاتب يدعو من خلال "الشيخ شافعي" الأطفال لعدم السكوت على الظلم، فلابد من مقاومته بكافة الطرق فإن لم يكن بالإيدي فبالعقل أو القلب ، المهم أن يتحد جميع أفراد المجتمع لمواجهة الظلم والقضاء عليه.

---

(١) المرجع السابق ، ص٧٢.
(٢) المرجع السابق ، ص٢٣.

أبنة جحا وزوجته :

وتعتبر هاتان الشخصيتان من الشخصيات الإيجابية والمساعدة للشخصية الرئيسية الرافضة، فهما تجسدان الدور النسائى للمقاومة فى المسرحية ، إذ كان لهما دور إيجابى فى مساندة " ابن جحا " فى توعية وتحريض وحث الشعب على مقاومة ظلم وفساد النظام الحاكم ، فقد شاركوا " ابن جحا " فى حث أهل المدينه على ضرورة المواجهة والتصدى لظلم " تيمورلنك "، وعلى ضرورة التكاتف والاتحاد بين جميع أهل المدينه للمشاركة فى تقديم الشكوى، والاحتجاج على الخراب الذى أحدثه فيله بالمدينة ، وتبين ذلك فى موقفهم التالى :

ابن جحـا : كلنا لازم نكلم تيمورلنك ....

بنت جحـا : كلنا من صغيرنا لكبيرنا ... والصغير قبل الكبير ستات ورجاله ....

زوجة جحا : ونشرح له حكايتنا ومشاكلنا ... ونقوله على الفيل .... (١)

وعلى هذا فإن كل واحدة منهم ساهمت بدور ايجابى رافض فى حث الشعب على المواجهة والتصدى للواقع الظالم المرفوض .

ابنة جحا :

وقد بدت شخصيتها مناضلةً مكافحةً قادرةً على الاحتجاج والتمرد ، فقد عبرت عن رغبتها فى الثوره على الظلم وقدرتها على

(١) المرجع السابق ص٣١.

مواجهته مثلها فى ذلك مثل الذكر تمامًا لا فرق بينهما، فهى تؤمن بأن الفتاه يجب أن تسير على خط متوازن ومتساوى مع الذكر فى الحقوق والواجبات والدوافع ، ولهذا رأت أن على الجميع التصدى للظلم ومواجهته دون تفرقة ، وليس ذلك فحسب بل كانت دافعًا كبيرًا لأخيها فى اتخاذه لقرار توحيد الشعب ومواجهته " لتيمورلنك" إذ اقترحت عليه أن عليهم جميعًا مقابلة "تيمورلنك " لمواجهته بظلمة وفساده .

بنت جحا : لازم نفكر ونحل المشكلة ونكلم تيمورلنك .....

ابن جحا : وأنتى كمان حتكلميه ...أنت بنت ....

بنت جحا : آه أنا معاك يا أخويا ولما الخطر بيجى مافيش..بنت وولد.. كلنا لازم نقف جنب بعض.

ابن جحا : معاكى حق ... بس حنعمل ايه؟

بنت جحا : نروح كلنا عند تيمورلنك ...

ابن جحا : ايوه كلنا ....[١]

وتتمتع " ابنة جحا " بقوة الإرادة وحرية التعبير عن نفسها والقدرة على الدفاع عن حقوقها والقدرة على مواجهة وتحدى كل من يحاول أن يقيد حريتها أو يحاول أن يسلب حقًا من حقوقها ، فهى حريصة على أن تصون كرامتها وحريتها ، لذا وقفت بكل شجاعة وجرأه ورفضت الزواج من "تيمورلنك " وبرغم من أنه رفض مؤجل لحين وصول " حجا " من السفر ، إلا أنها لم تخش قوته وجبروته واستطاعت أن تتحداه

---

(١) المرجع السابق ص٢٦.

وتوقف زواجها منه.

بنت جحا : إيه انت فاكر نفسك أيه..عايز أتجوز دى تتجوزها...عايز أسيبها أسيبها ؟..إيه ... إنت فاكرنى ايه.. أنا لا يمكن أتجوز.

تيمورلنك : بتقولى أيه يا بنت ..؟

بنت جحا : الا لما ييجى أبويا .. (١)

وعلى هذا فإن " ابنة جحا " هنا هى رمز للوطن الذى يسعى لخلاصه وخلاص شعبه، فالزواج المؤجل ماهو إلا فرصة لكسب بعض الوقت كى تتحد وتتكاتف جهود الشعب حتى تحين اللحظة المناسبة بوصول " جحا" للقضاء على الأفيال وبالتالى إسقاط نظام " تيمورلنك " فتحرير الشعب للمدينة وتخليصها من الأفيال معناه تحرير " ابنة حجا " من الزواج وتخليصها من "تيمورلنك" لهذا واجهت "ابنة جحا " بكل شجاعة وقوة " تيمورلنك " ورفضت الزواج منه بل وفضلت عليه "سالم الفلاح" ابن بلدها الذى دافع عنها واسترد لها كرامتها ، وهذا دليل على سقوط نظام " تيمورلنك "، وسقوط شرعيته على المدينة.

بنت جحا : الفلاح دا يامولاى طول عمره جارنا ...ويراعى حقوق الجيرة والاخوة ..

تيمورلنك : لطيف الكلام دا ... وبنت جحا عروستى ظريفة

بنت جحا: أنا مش عروستك. كل شىء ممكن تشترية بالمال بالقوة إلا قلوب الناس يا مولاى

---

(١) المرجع السابق ص٥٧.

تيمورلنك : (يضحك) أفهم إنك مش بتحبينى ...
بنت جحا : لأ
تيمورلنك : لأ يعنى ايه ...؟ (يغضب)
سالـم : يعنى لأ .... ياமولاى (١)

زوجة جحا :

وهى شخصية وفية مخلصة لزوجها تتمتع بخفة الدم والحيوية وروح الدعابة والمرح بالاضافة لقدرتها على حسن التصرف وتدبير الأمور ، فبجانب دورها فى حث الناس على المقاومة ، كان لها أيضًا دور إيجابى رافض فى الدفاع عن زوجها برفضها لكل الادعاءات والاتهامات التى أتهمه بها أهل المدينه، فقد حاولت أن تثبت براءته ، وأكدت لهم أن ذهابه "لتيمورلنك " ما هو إلا فداء وتضحية منه للناس جميعًا ، فهو لم يذهب إلا بعد تفويضهم له ورغبتهم فى أن ينقذهم من ظلم "تيمورلنك".

زوجة جحا : أيوه ماله أبوه .. ياناس أبوه ماله ماله جحا قلتوله يا جحا
تعالى.. روح انقذنا... روح انقذنا ... روح لتيمورلنك ... صح.
المجموعة : صح .... (٢)

---

(١) المرجع السابق ص٧٥.
(٢) المرجع السابق ص١٦.

ب –شخصيات سلبيه مساعدة للشخصيات المهيمنه :

مسرور :

وهو شخصية سلبية مساعدة للشخصية المهيمنة ، إذ أنه كان بمثابة اليد اليمنى للسلطان "تيمورلنك" والأداة المنفذة لكل أوامره التى يصدرها لإرهاب الشعب،إذ قدم لنا صورةً واضحةً للسلطة التنفيذية المتسلطة المسخرة لإخضاع الشعب وإرهابه بالقوة ، وساهم فى إبراز كل الوسائل القمعية التى يمارسها السلطان على الشعب ، فكان بما لديه من قوة وجبروت وبطش القدرة على إثارة الخوف فى قلوب الناس ، فكان يشهر سيفه بأمر السلطان ليرهب كل من يعارض أو يخالف أوامر السلطان مثلما حدث مع "ابن جحا" عندما رفض أن ينحنى "لتيمورلنك"، ومع "سالم الفلاح" عندما عارض "تيمورلنك" وواجهه بظلمه وفساده .

تيمورلنك : ومين اللى بيقولى ؟ واحد زيك ...؟ مسرور .....

مسرور : أمر مولاى ... يخرج السيف ..... (١)

ومن هنا جاءت شخصية " مسرور " تحمل كل فروض الولاء والطاعة والتبعية للسلطان "تيمورلنك" فكان يتبعه فى كل شىء ،وينفذ كل أوامره دون تفكير حتى لو كان على حساب نفسه وكرامته ، فبرغم إخلاصه وخدمته للسلطان، إلا أنه كان يستخدمه أحيانا لتسلية أوقات فراغه،

---

(١) المرجع السابق ص٥٥.

فيسخر منه ويتلاعب به فيطلب منه تنفيذ بعض الحركات المضحكة كالمهرجين .

تيمورلنك : ماهو أنت صرصور

مسرور : هاها .... (يضحك) أنا صرصور

تيمورلنك : وقرد صغير كمان .....

مسرور : أنا قرد صغير .

تيمورلنك : أرقص رقصة العازب .... وامشى مشية الفلاحة ....نام على الارض .. (يفعل مسرور كل الحركات) (١)

وتمثل شخصية " مسرور " قمة الشر فى المسرحية فهو شخصية تسعى دائمًا لخلق التوتر بين السلطان والشعب ، فقدحاول كثيرًا أن يغير أفكار السلطان تجاه "ابن جحا" إذ كان لديه كثير من الشكوك تجاه أفعال "ابن جحا " ، وكان يظن أنه يفعل شىء ضد السلطان فى الخفاء ، لذلك حاول "مسرور " أن يزرع تلك الشكوك فى نفس السلطان تجاه " ابن جحا "، لكن الخديعة كانت قد انطلت على السلطان، لذلك لم يستطع " مسرور " إقناعه بخداع " ابن جحا " لعدم وجود " دليل.

مسرور : يامولاى يوم فيه ويوم مفيش . ياخد ألف دينار ....

تيمورلنك : مش بيحضر للأفيال ....؟

مسرور : عمل كل دكاكين البلد للأفيال . ملابس الفيل .. أكل الفيل ...

تيمورلنك : (يضحك) لطيف ... لطيف ...

---

(١) نفس المرجع السابق ص٥١.

مسرور : يامولاى دا صرف أموال تكفى لبناء جيش ...
تيمورلنك : مش مهم المال .... المهم أنى أضحك .....[١]
وفى الحقيقة فنهاية " مسرور " كانت نهايةً منطقيةً ومقنعةً للأطفال ، فقد تحول هو وما معه من حراس إلى أفيال ، وهذا معناه انتصار الخير وتجمد قوى الشر لأنه بموت الفيل تجمدت الأفيال التى تجسدها أتباع النظام الفاسد ، وبالتالى سقوط النظام المتمثل فى " تيمورلنك " وسقوط أتباعه .

---

(١) المرجع السابق ص٦٧.

الصراع فى مسرح " السيد حافظ "

الصراع فى مسرحية " على بابا "

يقوم الصراع فى هذه المسرحية على فكرة التناقض الطبقى ، حيث تكشف لنا العلاقات المتناقضة والدوافع المتباينة بين الشخصيات عن طبيعة الصراع الطبقى القائم بين طبقات المجتمع، فالكاتب هنا يصور لنا صراع الطبقات الدنيا من المجتمع ضد تحكم واستغلال الطبقات العليا من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية والتوزيع العادل للثروة بين أفراد المجتمع، ومن ثم فإن الصراع الرئيسى فى هذه المسرحية يدور بين طبقتين متفاوتتين ، إحداهما الطبقة المتسلطة المهيمنة وتتمثل فى كبار التجار الأغنياء وهما " شهبندر التجار " "وقاسم" "وسالم" ،والطبقة المقهورة الكادحة وتتمثل فى صغار التجار الفقراء وهما " على بابا" و "حمدان"، وقد اتخذ هذا الصراع أيضًا شكلين من أشكال الصراع هما (الصراع الداخلي والخارجي).

الصراع الخارجى :

يدور هذا الصراع بين "على بابا " ممثل طبقة الفقراء وبين القوى المتسلطة التي تجسدها طبقة الأغنياء ، حيث أعلن "على بابا " عن رفضه للفساد والظلم الذى يمارسه كبار التجار فى السوق، وتصارع معهم من أجل أن يكشف للناس فسادهم وأساليبهم غير المشروعة فى الكسب ، وقد تجسد ذلك فى صراع "على بابا " مع " سالم" الذى ينتمي لطبقة التجار الأغنياء ، حيث رفض "على بابا" أسلوب الغش

والمراوغة الذى يتبعه "سالم" فى البيع ، وثار على غشه وفساده من أجل كشف حقيقة البضاعة المغشوشة التي يبيعها "سالم" للناس ، وهذا ما أثار غضب "سالم" فواجه "على بابا" ،واتهمه بأنه يسئ لسمعته فى السوق ، وهذا ما أدي إلى تصاعد الصراع ووصوله إلى شكل عنيف إذ تحولت المواجهة إلى مشاجرة بينهما ، اعتدى فيها كل منهما على الآخر بالضرب ، كما يتبين فى الآتي :

سالـم : اسكت قلت لك .. طيب خذ خذ .. (يضرب على بابا .. على بابا يضربه)

على بابا : يا غشاش ! (والناس تمسكه)

سالـم : أنا غشاش يا فقير يا متعب .. (يمنعه)

شهبندر التجار : كفى .. كفى أنت هو .. ماذا جرى لكما. (١)

ويحتدم الصراع بين "على بابا " و"سالم"، ويزداد حدة بوصول "شهبندر التجار" إذ يحتكم "على بابا" إليه معتقدًا أنه محقق العدل والميزان ، ولكنه يخطئ التقدير ، إذ يتضامن "شهبندر التجار" وكذلك أخيه " قاسم" مع "سالم" فيصبح بذلك الصراع غير متكافئ، إذ يستطع كبار التجار بالسلطة والنفوذ الأحتيال على "على بابا " والقضاء على تجارته برغم مواجهته ومطالبته لهم بتحقيق العدل ، إلا أنهم اتفقوا جميعًا على القضاء عليه، والأكثر من ذلك أنهم تركوا مهمة الحكم عليه لأخيه "قاسم" الذى حكم "لسالم" بامتلاك نصيب "على بابا " فى الدكان

---

(١) مسرحية على بابا ، مرجع سابق ، ص٨.

ليصبح بذلك معدمًا مجردًا من كل شئ ويعود لمهنة الحطابة مرةً أخرى، وبالاستيلاء على دكان " على بابا " والقضاء على تجارته يحسم هذا الصراع لصالح "كبار التجار".

سالم : يحيا العدل ... يحيا العدل ... يحيا قاسم ...

قاسم : والعدل يقول أن يدفع على بابا خمسين روبيه تعويضا لسالم

على بابا : إنها كل ما نملك فى الدكان ...

شهبندر التجار : من دكان على بابا ....

حمدان : هذا نصيبى ونصيبه ....

قاسم : يصبح نصيب أخى على بابا ملكاً لسالم ... [1]

وبذلك ينتهى الصراع بين "على بابا وكبار التجار " بانتصار التجار على "على بابا" ولكن انتصارهم هذا يظل معلقًا حتى يحين الوقت للقضاء على النصف الأخر من تلك الطبقة الفقيرة من الشعب والذى يتمثل فى "حمدان" ، إذ يخوض "حمدان" هو الآخر "صراعًا خارجيًا" مع "كبار التجار" من أجل الحفاظ على نصيبه فى الدكان ، حيث يتعرض لنفس الظلم الذى وقع على "على بابا" عندما يسرق"التجار اللصوص" دكانه ويطالبه "سالم" ببضاعته التي تساوى نصيبه فى الدكان ، وهنا يواجه "حمدان" التجار ويصارع من أجل الحفاظ على نصيبه فى الدكان ، ولكن دون جدوى حيث يتفق جميع التجار عليه ويسلبونه حقه ويحكمون "لسالم" بامتلاك نصيب "حمدان " فى الدكان ليصبح بذلك

---

(١) المرجع السابق ، ص١٤.

ملكاً "لسالم" وتعويضاً له عن خسارته لبضاعته ، لكن برغم ذلك استمر "حمدان" فى صراعه مع التجار وثار بأعلى صوته منددًا بالظلم الذى تعرض له هو و"على بابا" لكي يوقظ الناس من سكونهم وسُباتهم ، إلا أن التجار استطاعوا بالنهاية القضاء عليه وعلى تجارته ، وبهذا انتهى الصراع وحسم لصالح "كبار التجار" بعد أن تمكنوا من القضاء على قوة الشعب المتجسدة فى "على بابا وحمدان".

حمدان : (للجمهور) أيها الناس هذا دكاني.. ودكان على بابا..أخذوا نصفه من على بابا ظلماً وعاد حطاباً والآن يأخذون نصيبى من دكاني، دائما اللصوص يسرقون نصيب الفقراء أما الأثرياء فيظل نصيبهم كما هو ... هل هذا كلام ... ؟[1]

ومن هنا اتخذ كل من "على بابا وحمدان " اتجاه مغاير للآخر فى صراعه ضد قوى التجار المتسلطة ، " فعلى بابا" قرر أن ينهي صراعه مع "كبار التجار" بالهروب من الوطن وذلك لعدم قدرته على المواجهة بسبب غياب العدل، وعدم إنصاف الوطن له ، فنتيجةً للظلم الذى تعرض له "على بابا" من قبل كبار التجار " وسلبهم لحقوقه ، ضعفت قدرته على مقاومة فسادهم ،وقرر إلا يواجه مرةً أخرى ، فبرغم محاولات "حمدان " منعه من ذلك وحثه على ضرورة الكفاح والنضال ضد التجار لاسترداد حقوقهما إلا أنه قرر فى النهاية الانسحاب من المواجهة بالهروب من الوطن.

---

(١) المرجع السابق ، ص٥١.

على بابا : أنا تعبان من هذه المدينة ... سأغادر فى الحال.
حمدان : ماذا تقول يا على بابا ... تترك الوطن ؟
على بابا : الوطن حق الوطن يسمع صوت الفقير قبل الغني الوطن ليس كلاماً دعني يا حمدان ... دعني يا حمدان .. (يجرى) [١]

أما بالنسبة "لحمدان " فقرر أن يستكمل مسيرة "الصراع الخارجي " مع "كبار التجار" بعد أن فشل فى إقناع "على بابا" بضرورة اتحادهم لمواجهة تلك القوى المتسلطة ، لهذا استمر "حمدان" فى صراعه مع التجار لكنه كان وحيدًا مستضعفًا ، لذلك قرر أن يستمد قوته من الشعب، فأخذ ينادي فى الناس محذرًا إياهم من تمادي التجار فى ظلمهم ،وجشعهم ويحثهم على الثورة على تلك الأوضاع الظالمة فى السوق ، لكن كل نداءاته أصبحت بلا فائدة إذ أن الشعب لم يلق له بالاً ، كما أن التجار استطاعوا أن يسكتوه بالقوة ليمنعوا وصول صوته وصرخاته المنددة بالظلم للشعب ، ويتضح ذلك فى الآتي :

شهبندر التجار : اسكت يا حمدان ... (يسحب عصاه)
سالم : قصر اللسان (يحمل كرباجاً معه) يا حمدان
قاسم : امنع الكلام (يضربه) يا حمدان ...
حمدان : ليسقط الظلم (ينظر لجمهور الأطفال) ليسقط الطمع.. وليحيا الإنسان
قاسم : سأطاردك يا طويل اللسان حتى لو كنت فى آخر الزمان[٢]

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٠.
(٢) المرجع السابق ، ص٥٢.

وبالتالي يبدأ هنا الصراع الداخلي بانقسام "على بابا وحمدان " أي انقسام الشعب نفسه، ويتحول الصراع من صراع ضد فساد التجار إلى صراع حول اتحاد أفكار واتجاهات الشعب، إذ يعاني كل من " على وحمدان " من "صراع داخلي " مع ذاته.

الصراعالداخلى :

يعاني "على بابا " معاناة داخلية نتيجة إحساسه بالظلم والضياع داخل وطنه الذي غابت فيه العدالة وضاعت الحقيقة فيسير "على بابا " وحيدًا عاجزًا أمام الظلم ، إلى أن تأتي اللحظة التي يكتشف فيها المغارة، فيدخل فى "صراع داخلي نفسي " بين مبادئه وقيمه المثالية الشريفة وبين حاجته الشديدة للمال ، فيقع "على بابا " ضحيةً لنفسه الشريرة ويسقط أمام إغراء المال ، ويقرر سرقة المغارة تعويضًا له عن ماله المسروق ، معتقدًا بذلك أنه يسرق حقه ولكن الحق لا يسرق ، فهو قد جعل ماله المسروق حجةً لسرقة مال العصابة، وبالتالي تساوي "على بابا" مع "التجار اللصوص" فى سلب أموال الناس وحقوقهم فهم سلبوا مال الناس، وهو سلب مالهم، فكلاهما سلب الأخر. وأهم ما يبرز هذا الصراع النفسي الذى وقع فيه "على بابا " هو حديثه مع مرجانة الذى يبرر من خلاله أن السرقة هي وسيلته لأخذ حقه الذى لم تحققه له العدالة.

على بابا : نعم ... أخذ حقى.

مرجانه : بالسرقة

على بابا : مالى مالى ... حلالي ... حقى ...
مرجانه : لا يا على بابا ... عليك أن تطلب العدل
على بابا : العدل على رأي محجوب قد ضاع ....(١)

وهذا ما أدي إلى تصاعد الصراع حتى وصل إلى ذروته ، فارتكاب "على بابا" لفعل السرقة أحدث إنقلابًا فى مبادئه، فقد نسى قيمة وأفكاره الثورية وتخلي عن أصدقائه ،وتنصل عن نصرة الفقراء والحق، وانتقل إلى وطن آخر تحول فيه إلى لص سارق لثروات البلاد مثله مثل باقى اللصوص المستلبة لحقوق الشعب ، والأكثر من ذلك أنه عين نفسه وصيًا على ثروات الشعب، وأخذ يتصدق على الفقراء من هذه الأموال المسروقة ، ولكن بتصاعد الصراع تدريجيا داخل نفسه، فقد وجد أنه يفضل مصلحته الفردية على مصلحة الشعب، ففضل أن يكون حريصًا فى توزيع الأموال ، حتى لا يفقد ماله مرةً ثانيةً، وهنا انضم "على بابا " إلى طبقة الأغنياء المتاجرة بحقوق الشعب ، ويتضح ذلك فى الأتي :

مرجانه : أي حرص يا على بابا ... لقد تغيرت كثيرًا المال أفسدك.
على بابا : المال لم يفسدني ... إذا وزعت مالى على الفقراء من أين أعيش؟ (٢)

ويصور لنا الكاتب أيضًا الصراع النفسي بداخل "حمدان" عندما

---

(١) المرجع السابق ، ص٤٠.
(٢) المرجع السابق ، ص٥٨.

يقع فى نفس موقف "على بابا" ويكتشف المغارة حيث يعاني "حمدان" أيضًا من حيرة وتردد بين مبادئه وبين تلك الأموال والكنوز التى وجدها فى المغارة ، لكن "حمدان" فى النهاية يختار طريق العدالة والحق، ويرفض أن يأخذ أي شئ من أموال المغارة ، ويتصاعد الصراع حيث يستمر "حمدان" فى طريقه بحثًا عن "على بابا" كي تتحد قوتهما مرةً أخرى ضد قوى التجار المتسلطة من أجل تحقيق العدالة لجميع أفراد الشعب.

ومن ثم يتحول "الصراع الداخلي" إلى "صراع خارجي " بوصول "التجار اللصوص" وعلى رأسهم "قاسم" إلى قصر "على بابا" للانتقام منه لسرقته لأموالهم ، ووصول "حمدان" أيضًا واكتشافه لسر ثراء "على بابا" ، وسرقته للمغارة وحقوق الشعب وتأكده من انحرافه عن الطريق الصحيح، وصعوبة اتحاده معه مرةً ثانيةً ضد التجار ، وفى نفس الوقت يتصاعد الصراع ويصل لدرجة من الحدة والعنف إذ تتخلص "مرجانه" ومن معها من نساء الحي من "الأربعين لصًا بسكب الزيت المغلي فى الجرات وتسرع لإخبار الجميع بالحقيقة وهنا تحدث مواجهة صريحة بين "التجار اللصوص" و "على بابا" و "حمدان" حيث تنكشف حقيقة " كبار التجار" الذين يسرقون الناس نهارًا تحت ستار العدل، وليلاً تحت ستار اللصوص وتنكشف أيضًا حقيقة "على بابا " الذى أصبح لصًا سارقًا مثله مثل باقي اللصوص ، وهنا تبدأ تصفية الحساب يبن " حمدان " ومعه الشعب و"على بابا" الذى أصبح اللص الجديد الذى يصارع قوة الشعب بتسلله إلى المغارة للسرقة مرةً ثانيةً

إذ يعثر عليه الجميع متلبسًا بالسرقة.

مرجانه : على بابا ما الذى أتي بك إلى هنا ؟

شعبان : لص من اللصوص ؟

المجموعة : لص من اللصوص ؟

قاسم : على بابا يسرقكم مثلنا.

أمنية : على بابا حرامى ؟

على بابا : (للجميع) تتهموني بأننى لص ؟

حمدان : ما الفرق بينك وبينهم .. هم سرقوا الناس وأنت سرقتهم. (١)

وبهذا ينتهى الصراع بتوحيد كلمة الشعب وبانتصار المصلحة العامة على المصلحة الفردية ، حيث يستطيع الشعب بقيادة "حمدان " الثورة على الفساد وعلى سارقي ثروات البلاد، وبذلك يتم تطهير المجتمع من الفساد والظلم بمعاقبة "التجار اللصوص" ومعاقبة " على بابا" الذى أصبح مثلهم ، وتتحقق العدالة الاجتماعية للشعب باسترداد حقوقه وأمواله الضائعة.

الصراع فى مسرحية "سندريللا والأمير"

يرتبط الصراع هنا بالهدف الأساسي الذى ترمى إليه المسرحية، إذ أن محور الصراع الذى تدور حوله أحداث المسرحية يتمركز فى نضال وكفاح "سندريللا" (الشعب) من أجل استرداد حقوقها المسلوبة من قوى السلطة المهيمنة ، فتلك المعاناة التي تعانيها "سندريللا" داخليًا

---

(١) المرجع السابق ، ص٨٥ ، ٨٦.

وخارجيًا فى صراعها مع القوى الاجتماعية والسياسية المتسلطة هى المسيطرة والغالبة فى المسرحية ، ولعل الكاتب بهذا يوضح لنا بصورة رمزية صراع الشعب ضد تحكم وتسلط رموز الفساد الاجتماعي والسياسي المستلبة لحقوقه وإرادته ، ومعاناة الشعب فى انتزاع تلك الحقوق المسلوبة ، ويعكس لنا أيضًا بهذا الصراع صورة واضحة عن حقيقة الواقع الاجتماعي والسياسي الفاسد.

ومن ثم فإن الصراع الذى تشخصه المسرحية يسير فى خطين مختلفين أحدهما هو الخط الاجتماعي الذى يتمثل فى الصراع بين "سندريلا" ومجتمعها الأسرى "زوجة أبيها وأختيها" ، والأخر هو الخط السياسي الذى يتمثل فى الصراع بين أتباع السلطة " الوزير وابنته " وبين الشعب الذى تجسده "سندريلا".

الخط الاجتماعى :

وهو يمثل خط الصراع الفرعي بالمسرحية حيث يدور بين "سندريلا" وبين بنية المجتمع الصغرى والتي تتمثل فى أسرتها (زوجة أبيها "هنود" وأختيها "فهيمة ونعيمة")، من أجل استرداد حقوقها التي سلبوها إياها.

ويكشف هذا الصراع عن نفسه منذ بداية المسرحية ، إذ يجسد لنا المعاناة والصراع النفسي الذى تعاني منه " سندريلا" بسبب تلك القيود والأوامر القاسية والمعاملة السيئة التي تتعرض لها من قبل زوجة أبيها وأختيها ، فهم يسلبونها جميع حقوقها ويعاملونها معاملة

الخادمة المسئولة عن توفير احتياجاتهم الخاصة فقط ، فصراع "سندريللا" هنا هو صراع داخلي نابع من الظلم والقهر الذى تعاني منه داخل مجتمعها الأسرى ، ومن عجزها عن التخلص من هذا الظلم.

"فسندريللا" تعاني داخليًا وخارجيًا بسبب تلك الأسرة، إذ يزداد هذا الصراع حدةً عندما يتعدى حدود معاناتها الداخلية ويمتد ليشمل معاناتها الخارجية مع البائعين بالسوق ، فهى تعاني من صراعها اليومي مع البائعين بالسوق لشراء احتياجات تلك الأسرة ، فبسبب زوجة أبيها تتعرض يوميًا للإذلال والأهانة بالسوق ، إذ أن المال التي تعطيها إياه زوجة أبيها لا يكفي لشراء الاحتياجات المطلوبة مما يجعلها تعاني خارجيًا لتنفيذ طلبات تلك الأسرة، وهذا ما يتضح فى حديثها مع بائع الخضار "خليل" عندما تشكو من زوجة أبيها وهذا أيضًا ما يعبر عن معاناتها الداخلية والخارجية معاً.

عم خليل : (يضحك) زوجة أبيك .. امرأة ظالمة تعرف أن كل شئ عالٍ فى السوق .. والأسعار مرتفعة وترسل معك نصف دينار

سندريللا : ماذا أفعل يا عم خليل هى دائماً هكذا .. تفعل معي كل يوم[١]

ويتصاعد الصراع ويتحول من صراع داخلي إلى صراع خارجي عندما تواجه "سندريللا" لأول مرةً أسرتها، وتتمرد على القيود والأوامر الظالمة التي تفرضها عليها زوجة أبيها لكي تسترد حقًا من حقوقها الضائعة التي سلبتها إياها ، إذ خاضت "سندريللا" صراعًا

(١) مسرحية " سندريللا والأمير" ، مرجع سابق ، ص٧.

خارجيًا مع زوجة أبيها وأختيها عندما حاولوا أن يتحكموا فى أبسط حقوقها ويحرمونها من تجربة الحذاء ، فقد وجدت "سندريللا" الفرصة لكي تحقق الاستقرار الداخلي لحياتها وتغييرها نحو الأفضل عندما عاد الحراس مرةً ثانيةً واستطاعت بمساندتهم لها أن تعارض زوجة أبيها وأختيها وتواجههم مواجهةً صريحةً فطالبت بحقها فى تجربة الحذاء بكل جرأة وشجاعة، ورفضت أن تتنازل عنه برغم اعتراضهم ومحاولتهم منعها من تجربته بخداع الحراس ، لكن محاولاتهم فشلت وأصبحت بلا فائدة عندما استطاعت " سندريللا" أن تحسم الصراع لصالحها بإقناع الحراس أن من حقها كمواطنة أن تجرب الحذاء ، ومن هنا تمكنت من الحصول على حقها فى تجربة الحذاء. وانتهي الصراع بتخلص "سندريللا" من معاناتها بعد أن أثبتت أن الحذاء ملكها.

سندريللا : الحذاء حذائى ... حذائي ...

نعيمة : (بدهشة) سندريللا خدعتنا ...

فهيمة : (بفزع) امى .. سندريللا .. مكارة ...

حارس : معقولة .. الحذاء على مقاس قدمك .. يا سندريللا .. هيا معنا إلى القصر فى الحال...(١)

الخط السياسى :

وهو يمثل خط الصراع الرئيسى بالمسرحية حيث يدور بين الشعب (سندريللا) و"الأمير" وبين أتباع السلطة الوزير " مرجان"

---

(١) المرجع السابق ، ص١٢.

وابنته "وردناز" من أجل استرداد حقوق الشعب المسلوبة من قبل أتباع السلطة الفاسدين.

يصور هذا الصراع معاناة "سندريللا" مع أتباع السلطة من أجل استرداد حقها المسلوب ، ويبدو لنا من أول وهلة أنه صراع غير متكافئ إذ أن الطرف الآخر من الصراع كان أقوى بالسلطة والنفوذ ولم يكن معلوماً بالنسبة "لسندريللا " ، إذ اتخذ هذا الصراع فى بدايته شكلاً مستترًا من قبل أتباع السلطة ، حيث خاض "الوزير وابنته " صراعًا متخفيًا وراء الخديعة ضد "سندريللا" من أجل أطماعهم فى الاستيلاء على حقوق الشعب (سندريللا) والسلطة ، فدبروا مكيدةً لها واستبدلوا حذاءها الحقيقي بحذاء "وردناز" المزيف كي يسلبوها حقها ويستولوا عليه لأنفسهم، وليتمكنوا من إزاحة تلك الفتاة الفقيرة التي تقف فى طريق تحقيق مصالحهم ومنعها من الإقتراب من الأمير والحكم ، ومن هنا لم تسطع " سندريللا" الحفاظ على حقها، وذلك لعدم وعيها بحقيقة الواقع الفاسد من حولها، ولعدم معرفتها بحقيقة الطرف الآخر من الصراع فالأمر كان يتطلب منها وعيًا مزدوجًا حتى تستطيع حسم هذا الصراع لصالحها ، لهذا فشلت فى المواجهة برغم كل محاولاتها فى الدفاع عن حقها وصراعها من أجل إثبات الحقيقة للأمير وللجميع بالحفل، ومن ثم حسم هذا الصراع لصالح الطرف الأقوى من الصراع، إذ استطاع "الوزير وابنته " بالخداع إقناع "الأمير" بأن "سندريللا" ليست صاحبة الحذاء ، لهذا لم تستطع "سندريللا" الصمود أمام قوة المكر والخداع فهربت من القصر بعد فشلها فى إثبات إحقيتها للحذاء

وبعد أن اتهمها الجميع بالخيانة والكذب.

سندريللا : لكن أنت ألم تقس الحذاء فى منزلنا ... ؟

حارس١ : عن أي شئ تتحدثين .. ؟

وردناز : لكن ماذا ... ؟

مرجان : نصابة ...

وردناز : كذابة ...

هنود : تكذبين على الأمير والوزير ... والله يا مولاى نحن لسنا السبب(١)

ومن هنا سار هذا الصراع فى اتجاهين متوازيين ، هما صراع "سندريللا" من أجل استرداد حقها من أتباع السلطة ، وصراع "الأمير" من أجل استرداد حق الشعب (سندريللا) من أتباع السلطة، وقد خاض كل منهما بعض (الصراعات الداخلية والخارجية) حتى تمكنا من الوصول لمرحلة اكتمال الوعي التي أنهوا بها صراعهم مع "الوزير وابنته".

فالاتجاه الأول تخوض فيه "سندريللا" رحلة كفاح ومعاناة مليئة بالصراعات من أجل استرداد حقها ، إذ تستمر طوال رحلتها هذه تعاني من الصراعات حتى يكتمل وعيها وتكتمل مساندة الأخرين لها بشكل إيجابي.

ففى بداية تلك الرحلة تدخل "سندريللا" فى "صراع خارجي" ومواجهة مباشرة مع "أهل المدينة" من أجل الدفاع عن حقها والتصدى

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٢.

لرفضهم للحقيقة ، فقد واجهت "سندريللا" أهل المدينة بحقيقة أنها صاحبة الحذاء من أجل الحصول على مساندتهم لإثبات أحقيتها للحذاء، لكن "أهل المدينة" عارضوها بشدة ورفضوا تصديق تلك الحقيقة، ووقفوا ضدها وواجهوها بحقيقة أن "وردناز" هى صاحبة الحذاء، وأن عليها أن تتقبل هذا الأمر ، إلا أن "سندريللا" استمرت فى المواجهة والدفاع عن حقها برغم معارضة "أهل المدينة" لها ، إذ حاولت إقناعهم بأنها تعرضت للخداع بالقصر وأن الحذاء كان مزيفًا ، لكنهم تقبلوا حديثها بسخرية ورفضوا الاستماع إليها ، وازداد هذا الصراع توترًا بتدخل "زوجة أبيها وأختيها " إذ اتهموها بالجنون أمام الجميع ، مما أدي إلى تخلي " أهل المدينة " عنها ،وانصرافهم من حولها لاعتقادهم أنها تهذى بكلمات فارغة ، ومن هنا انتهى الصراع بترك "سندريللا" وحيدةً دون مساندة ، فانتهزت "زوجة أبيها" الفرصة وطردتها من المنزل.

المهرج : اتفرج يا سلام .. كل واحد ذهب للدكان .. وتركت هنود سندريللا الفقيرة على الطريق .. دون أهل .. دون صديق(١)

وقد ترتب على ذلك دخول "سندريللا" فى "صراع داخلي نفسي " نتيجة شعورها بالضعف والوحدة ومرورها بحالة من اليأس والأحباط بعد تخلي الجميع عنها وتركها دون مساندة ، فقد عانت "سندريللا" من حيرة داخلية نابعة من ترددها بين الحلم والواقع بعد أن طردت من

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٨.

القصر والمنزل ، إذ صارت ضائعةً تائهةً لا تدري إن كان ما حدث لها هو فى الحقيقة واقع أم كانت تعيش فى عالم الأحلام ؟! فقد ظلت تعاني من تلك الحيرة الداخلية إلى أن حصلت على مساندة " أم الخير" التي جعلتها تدرك الواقع وتتغلب على ضعفها ووحدتها وبثت فيها الوعي والإصرار ودفعتها لاسترداد حقها والدفاع عنه، وبهذا تحررت "سندريللا" من حيرتها ومعاناتها الداخلية بعد أن أكدت لها "أم الخير" أنها تعيش فى عالم الواقع وأنها من ساعدتها على الذهاب للحفل.

سندريللا : إذن أنا لا أحلم .. وإننى ذهبت للحفل وأنت اعطيتنى الفستان واعطيتنى الحذاء.

أم الخير : أنت ذهبت للحفل يا سندريللا.. أنا اعطيتك الفستان والمجوهرات وحصان ..... (١)

وفى الواقع إن بداية وعي "سندريللا" هي بداية صراعها مع أتباع السلطة ، فهي قد وصلت لدرجة من الوعي دفعتها إلى أن تخوض مواجهة مع "الوزير وابنته " أخذت تصارع فيها من أجل استرداد حقها المسلوب ، وقد اتخذت تلك المواجهة فى بدايتهاشكلاً غير مباشر من جانب"الوزير وابنته" لاستخدامهما نفس أسلوب الخديعة مرةً أخرى للتلاعب "بسندريللا" وخداعها والإيقاع بها ، فبينما كانت "سندريللا" تواجه وتطالب بحقها فى القضاء تكتشف أنها تواجه وتصارع القوى المغتصبة لحقها، فالقاضى كان هو "الوزير" نفسه المغتصب لحقها فلم

---

(١) نفس المرجع السابق ، نفس الصفحة.

يسمع شكواها وبعثها إلى الديوان فتظهر لها "وردناز" كزوجة رئيس الديوان والتي بعثتها هي الأخرى إلى الوزير ومن ثم إلى القصر لتجد هناك "وردناز " وقد استولت على عرش الأمير، فتدخل "سندريللا" معها فى صراع مباشر تكشف فيه "وردناز" عن حقيقتها ومساعيها الشريرة فى التخلص منها كما تخلصت من الأمير، فيتصاعد هذا الصراع ليصل لدرجة من العنف إذ تتخلص "وردناز" من "سندريللا" وتلقيها فى الصحراء بلا مأوى حتى تموت ، ومن ثم تسير "سندريللا" هائمة على وجهها فى الصحراء تعاني من "صراع داخلي" بسبب عجزها عن إيجاد حل لمشكلتها بعد أن فقدت أملها الوحيد (الأمير) فى استرداد حقها، فقد ظلت تعاني إلى أن وجدت " أم الخير" التي ساندتها مرةً أخرى إذ أخبرتها بحقيقة المكيدة وأرشدتها إلى الطريق (السرداب) الذى يمكنها من معرفة الحقيقة ، ومن هنا استعادة "سندريللا" ثقتها بنفسها وتغلبت على صراعها الداخلي ، وقررت أن تستكمل طريقها ، فدخلت إلى القصر عن طريق السرداب لتبحث عن الأمير وتسترد حقها.

وبالتالي يعود الصراع إلى وجهته الأساسية بوصول "سندريللا" القصر ، إذ تخوض صراعا خارجيًا مباشرًا مع "الوزير وابنته " تناضل فيه من أجل إثبات الحقيقة ، ويحتدم هذا الصراع بحدوث مواجهة صريحة بينهم تستطيع "سندريللا" خلالها بكل جرأة وشجاعة أن تواجه "الوزير وابنته" بفسادهما وظلمهما وخداعهما وسلبهما لحقوق الشعب ، مما ينتج عنه وصول الصراع إلى ذروته، حيث يأمر "الوزير" إحضار القاضى لمحاكمة "سندريللا" ومعاقبتها بالموت ، لكن

"سندريللا" لم تستسلم ،وظلت تواجه وتطالب هي الأخرى بإحضار القاضى لاثبات الحقيقة ولكشف كذب وخداع "الوزير وابنته".

مرجان :أين القاضى ... احضروا القاضى ليحكم على هذه البنت بالموت فى الحال...

سندريللا : القاضى ... سيعرف الحقيقة...

وردناز : أي حقيقة ياغبية ... الحقيقي هي ما أقوله أنا ...

سندريللا : احضروا القاضى هذا الرجل كاذب ...

الوزير : سأقول له الحقيقة إنك لصة متشردة...

سندريللا : أين القاضى ... (١)

وقد ظل صراع "سندريللا" هذا قائمًا ولم يحسم إلا بعد وصول الأمير والشعب إلى القصر لاستكمال الثورة ضد "الوزير وابنته "، والاطاحة بهما وتطهير المدينة من الفساد.

أما بالنسبة للاتجاه الثاني فيتمثل فى معاناة "الأمير " الداخلية وفى صراعه الخارجي مع أتباع السلطة من أجل استرداد حقوق الشعب (سندريللا) المسلوبة. فقد عاني "الأمير " هو الأخر من "صراع داخلي نفسى" نابع من حيرته الداخلية وتردده بين القلب والعقل ، فبعد أن هربت "سندريللا" من القصر أخذ هذا الصراع يمضى داخل نفس "الأمير" ويتصاعد ليعبر عن مدى معاناته وتوتره وتمزقه النفسي بين أن يصدق القلب الذى يوحي له أن "سندريللا" صادقة وانها صاحبة

---

(١) المرجع السابق ، ص٧١.

الحذاء ، وبين العقل الذى يؤكد له بالأدلة أنها ليست صاحبة الحذاء، فقد ظل "الأمير" عاجزًا عن رؤية الحقيقة مما جعله يشعر بالحزن والأسي، ويتضح ذلك فى حواره مع المهرج التالي.

المهرج : يا مولاى .. هل أنت حزين... ؟

الأمير : سندريللا هذه .. كاذبة أو صادقة ... ؟

المهرج : أسأل قلبك يا مولاى ...

الأمير : قلبى يقول أنها صادقة ولكن الدليل ...

المهرج : الحذاء ....

الأمير : نعم .... [١]

ويستمر الصراع داخل "الأمير" وتزداد معاناته الداخلية عندما يكشف له "المهرج" حقيقة الخديعة التي تعرضت لها "سندريللا" فنتيجة شعوره بالذنب وتأنيب الضمير تجاه ما حدث "لسندريللا"، ظل يعاني من رؤيتها فى أحلامه وهي تبكي وتستنجد به ، مما جعله يشعر بالحيرة بين أحلامه التي تؤكد له براءة "سندريللا" ، وبين الواقع المزيف الذى يؤكد له أن "وردناز " هي صاحبة الحذاء ، وقد استمر " الأمير " فى معاناته إلى أن استطاع من خلال "أحلامه" ونصائح "المهرج" أن يتحرر من صراعه الداخلي، فرفض أن يصدق أن "وردناز" هي صاحبة الحذاء ، وقرر أن ينفذ نصيحة "المهرج" ويتنكر وينزل إلى المدينة للبحث عن الحقيقة وعن الفتاة صاحبة الحذاء.

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٤.

الوزير : ستغادر القصر ؟ ! إلى أين ؟
المهرج : إلى بلاد الله .. نبحث بين خلق الله
الأمير : عن فتاة الأحلام ..
وردناز : كلام ولا فى الخيال ...
الأمير : فات أوان الكلام ....
المهرج : فات أوان الكلام .. لقد احضرت للأمير ملابساً تنكرية ...
وردناز : (بغيظ) أترتدى ملابس فقيرة ! حقيرة !!
الأمير : نعم .... (١)

ومن هنا يتحول صراع "الأمير" الداخي إلى صراع خارجي فمبجرد أن يترك القصر وينزل إلى المدينة ليتفقد أحوال الرعية ، يفقد شرعيته وسلطته إذ يعلن "الوزير" عن خبر وفاته المزيف، ولهذا يظل "الأمير" يصارع من أجل استرداد سلطته واسترداد حقوق الشعب ، فيبحث عن شرعيته وسلطته المستمدة من الشعب كي يفقد "الوزير وابنته " شرعيتهما المزيفة ، فيستمر فى صراعه الخارجي باحثًا عن الحقيقة وعن صاحبة الحذاء، إلى أن يدرك أن "سندريللا" هي صاحبة الحذاء ويعلم أنها قد ذهبت إلى القصر باحثة عنه ، فيسعي حينها لتخليصها من أيدي "الوزير وابنته " ، ولهذا يقرر أن يستند إلى الشعب مصدر قوته الحقيقة كي يساندوه فى ثورته ضد أتباع السلطة ومن أجل ذلك يخوض الأمير "صراعًا خارجيًا " مع جموع الشعب لإثبات حقيقته إلى أن

(١) المرجع السابق ، ص٤٥.

يستطيع من خلال علامة الإمارة أن ينهي هذا الصراع ويثبت هويته للشعب ، وبالتالي يساند الشعب "الأمير" ويتضامن معه لإنقاذ البلاد من الفساد، والتخلص من أتباع السلطة الفاسدين، فيندفع الشعب بقيادة "الأمير" إلى القصر لإنقاذ "سندريللا"، وعندما يجتمع الأمير والشعب "بسندريللا" تكتمل الثورة ويتضامن الشعب والسلطة معًا لمواجهة "الوزير وابنته " والاطاحة بهما ، ومن هنا ينتهي هذا الصراع ويحسم لصالح الأمير والشعب "سندريللا".

الحارس : مولاى الوزير .. الناس تهجم على القصر ...

مرجان : أي ناس ؟

الحارس : الشعب

وردناز : لماذا ... ؟

الحارس : يحملون المهرج والأمير ..

سندريللا:الأمير!! (يدخل الأمير إلى القصر مع الجماهير والقاضى وشيخ السوق)

شيخ السوق : جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقاً...[1]

الصراع فى مسرحية " قميص السعادة "

يتضمن الصراع فى هذه المسرحية بعدًا سياسيًا فهو صراع قائم على السلطة وتفضيل المصالح الشخصية دون النظر للمصلحة العامة للبلاد

---

(١) المرجع السابق ، ص٧٢

والشعب ، فالكاتب يقدم لنا هنا صورةً واضحة عن طبيعة الصراع القائم بين الحاكم وبين الحاشية الانتهازية المنتفعة التي من شأنها حجب رؤية الحاكم عن الشعب واضطراب العلاقة بينهما من أجل تسهيل مصالحها الذاتية.

وقد "جسد السيد حافظ من خلال هذا الصراع واقعه المستبد ، كما عكس فكره الطليعي واقتناعه بضرورة الصراع والثورة من أجل التغيير ، لتكوين جيل قادر على مواجهة التحديات، وبناء وطن شعاره الديمقراطية ونبذ الديكتاتورية . ولهذا اهتم حافظ باختيار شخصيات متعارضة ومتناقضة ليتولد منها الصراع الذى أعطى المسرحية بعدًا سياسيًا أكثر منه اجتماعيًا ، فقد أزال الكاتب القناع من خلاله عن مجموعة من القضايا التي تتخبط فيها الأمة العربية ، كما أن هذا الصراع مرآة عكست معاناة الشعب وحقيقة الحاشية المتشابكة المصالح والأهداف ، فالوزير يمارس سلطته ويتصارع مع من أقل منه مركزًا ، ويستغله لتحقيق ثروة تمكنه من السعادة وتضمن الرفاهية لست الحسن التي تجسد فكرًا عقلانيًا وإنسانيًا يناقض منطق أبيها ، ويعيش الأمير صراعًا داخليًا بين العقل والعاطفة ، وبين القيام بالواجب تجاه الوطن كما يقتضيه المنطق وتخليص البلاد من الظلم وبين ترك البلاد تتخبط فى الفساد لسبب هو أن مصدر هذا الوباء هو الوزير أحد أقرباء الأمير".(١)

---

(١) على عاشور الجعفر (د) : مسرح الطفل فى الكويت ، مرجع سابق ، ص٢٨٠ ، ٢٨١.

ومن ثم فإن هذا الصراع ينقسم بدوره إلى نوعين من أنواع الصراع هما (الصراع الداخلي والخارجي) ، ويتمثل "الصراع الداخلي "فى المعاناة الداخلية للسلطان "حسان" ، أما الصراع الخارجي فهو صراع إرادى قائم بين إرادتين متعارضتين ، الأولي إرادة الحاكم وتتمثل فى السلطان "حسان" ، والثانية إرادة الفئة الانتهازية المحيطة بالحاكم وتتمثل فى "الوزير سمعان وأتباعه".

ومن الواضح أن الصراع الداخلي يتقدم على الصراع الخارجي فى هذه المسرحية ، فالصراع هنا لا يمضى فى تصاعده فى شكل أحداث خارجية بقدر ما يمضى غالبًا فى شكل صراع نفسى يتضح داخل الشخصية المحورية "السلطان حسان" كاشفًا عن أبعادها النفسية ، "فالصراع الداخلي" هو الغالب فى هذه المسرحية نتيجة لمعاناة السلطان " حسان " فترةً طويلةً حتى وصل لمرحلة اكتمال الوعي التي مكنته من الدخول فى صراع خارجي مع أتباعه من الحاشية الفاسدة.

الصراع الداخلى :

إن جوهر الصراع فى هذه المسرحية هو "الصراع الداخلي" الذى يسكن فى أعماق السلطان "حسان" القائم بين سلبيته وعجزه عن مواجهة الواقع الفاسد الذى تعيش فيه البلاد، وبين رفضه لهذا الواقع ورغبته فى التخلص منه. ويصور لنا الكاتب منذ البداية "الصراع الداخلي النفسي " فى نفس السلطان "حسان" وما ترتب عليه من تغير وتحول حتى تحرر من معاناته الداخلية ، حيث يعاني "حسان" من سلبيته

وعجزه عن إدارة شئون البلاد والحكم ومن عدم مقدرته على مواجهة واقعه السلبي المريض بالوهم والعاجز عن تخليص البلاد من الظلم، فهو يعيش فى "صراع داخلي" باحثًا عن ذاته الضائعة وشخصيته التي تم محوها بفعل "الوزير وأتباعه " الذين أوهموه بالمرض ،وأن سعادته تكمن فى قميص "أسعد سعيد" ، ومن ثم فإنه يعاني من الحيرة بين وعيه وإدراكه لحقيقة "الوزير وأتباعه " وحقيقة الظلم والفساد الذى تتخبط فيه البلاد، وبين عجزه عن مواجهة تلك الحقيقة واتخاذ قرار حاسم تجاه هذا الظلم وذلك لاستسلامه لاعتقاد أن الشعب يكن له الكراهية، وبسبب أيضًا أنه يدين "للوزير" الذى تربطه به صلة القرابة بالفضل فى تربيته وتعليمه ، وتلك الحيرة هي ما جعلته يعاني من الأضطراب الداخلي والتردد فلا هو بمقدوره أن يتحرر من سلبيته وعجزه لتحقيق ذاته وكيانه لايجاد واقع إيجابي أفضل ، ولا يملك الشجاعة فى أن يرفض ويواجه هذا الواقع الفاسد وتغييره لتخليص البلاد من الظلم والفساد ، وقد ظل "حسان" يعاني من تلك الأزمة النفسية وفقدان الأمل فى تغيير واقعه إلى أن استطاع بمساعدة "دندش" المهرج الذى اقترح عليه فكرة التنكر والنزول للمدينة للتأكد من حب الشعب له أن يتغلب على واقعه السلبي ، هذا ويقرر الخروج من القصر لمعرفة الحقيقة ولتفقد أحوال الشعب ، وقد اتضح ذلك فى حديثه مع نفسه الذى يعبر فيه عن مدى سعادته بالخروج من القصر لمعاينة هموم الشعب ومشاكله.

حسان : (لنفسه) فكرة مجنونة أمشى فى وسط الناس أمشى بدون

حراس ... واسمع شكوى الغلبان والضعيف..الحكم لازم يكون أمانة. مصالح الناس. مشاكل الناس.. الآرامل والبردان والجعان ..وابن الشهيد. ويتيم العيد. وصوت المظلوم الحكم لوخيانة تبقى الدنيا غابة وعلى الدنيا السلام(يخرج)(١)

ويتصاعد الصراع فى نفس السلطان "حسان" عندما يخرج من القصر إلى المدينة ليجرب ويعاني كفرد من الشعب مشاكل الناس وهمومهم ، إذ تزداد معاناته الداخلية عندما يصطدم بحقيقة معاناة الشعب التي عايشها بنفسه، وباكتشافه للكثير من الأمور التى أخفاها عنه " الوزير وأتباعه" وللكثير من الحقائق التي تعمدوا تزييفها لمنعه من الاتصال بالشعب ، ونتيجة لاكتشاف "حسان" للكثير من المظالم التي ارتكبتها الحاشية فى حق الشعب ازداد الصراع فى داخله، وأخذ يعاني من الشعور بالذنب نتيجةً لإهماله وتقصيره فى حق الشعب، فهو المسئول عن ترك "الوزير واتباعه" يتحكمون فى مصيره ومصير شعبه وعن سلبهم لحقوق الشعب وثرواته ، لكن هذا "الصراع الداخلي" بدأ يتلاشى تدريجيًا عندما اكتشف "حسان" مدى حب الشعب له وتضحيته من أجله إذ لاحظ تهافت الشعب على جلب "قميص السعادة" له لإسعاده، ولهذا أدرك "حسان " أن سعادته الحقيقية تكمن فى حب الشعب له ، وبالتالي استطاع أن يتغلب على صراعه الداخلي وينتصر على عجزه وسلبيته بعد أن عثر على ذاته الضائعة فى كيان الشعب المحب لشخصه ، وقد

---

(١) مسرحية " قميص السعادة " : مرجع سابق ، ص١٧.

تبين ذلك فى الموقف الذى تأكد فيه السلطان من حب الشعب له حينما أعلن المنادى عن خبر اختفائه، وعبر الشعب وعلى رأسهم "أم سعيد" عن مدى حزنهم على اختفائه.

أم سعيد : ولدى ... ولدى تاه ... ياولداه .. يا مين يلتقاه ؟

إبراهيم الأقرع : ولدك مين ياست أنتى ؟ دول بيقولوا السلطان اختفى...

أم سعيد : مهو السلطان زى ابنى ... وابنكم ككلم هو مين لينا غيره أبنتا وأبونا وأخونا ....

وندش : الله ... عليك يا شعب السلطان حسان

حسان : أنا مش مصدق ... مش مصدق قد كده قلب الشعب كبير لما يبقى السلطان أمين وحكيم والحب دا أنا مش قده..حب الناس دا كبير منى..[1]

الصراع الخارجى :

يتخذ هذا الصراع فى البدايةشكلاً غير مباشر إذ يتصارع كل من الوزير "سمعان" ورئيس الشرطة من أجل استنزاف ثروات الشعب والانفراد بالسلطة ، ولهذا تآمروا مع الطبيب "شعبان" على السلطان "حسان" لإيهامه بالمرض وبخديعة "قميص السعادة" وذلك لتظل أمور الحكم والبلاد فى أيديهم ولحجب رؤيته عن الشعب ، وبرغم معرفة "حسان" لحقيقة الطرف الآخر من الصراع إلا أنه لم يفعل شيئًا حيال مؤامرتهم لعجزه وسلبيته واعتقاده بكراهية الشعب له.

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٠.

يتحول هذا الصراع ويأخذ شكل المواجهة الصريحة المباشرة بين السلطان "حسان" وبين الوزير "سمعان" وأتباعه من الحاشية الفاسدة "الطبيب ورئيس الشرطة" مع بداية وعي السلطان ومعرفته لحقيقة "الوزير وأتباعه، " وبالتالي كشفه لشخصيته أمام الجميع ، فتعتبر بداية تصادم السلطان "حسان" مع الحاشية الفاسدة " هي بداية "الصراع الخارجي " المباشر، فبعد نزول "حسان" للمدينة ومعرفته للحقيقة تزداد الأمور صعوبةً عندما يحاول "رئيس الشرطة والقاضى " القبض على "الشاطر حسن " و"مختار" بتهمة اختطاف السلطان ويزداد هذا الصراع توترًا عندما تتدخل "ست الحسن" للدفاع عن "الشاطر حسن" فتكشف عن شخصيتها لإنقاذه، لكن "رئيس الشرطة" يصر على القبض عليه ، وفى تلك اللحظة يضطر السلطان أن يكشف عن شخصيته للجميع لتكون تلك بداية مواجهته لأتباعه.

الجميع : مولانا السلطان حسان

حسان : أيو أنا السلطان حسان ... أنا الشاطر حسن يا أحلام

ست الحسن : مولاى السلطان.

دندش : وأنا دندش (يخلع الملابس)

أم سعيد : عاش مولانا السلطان (تزغرد)

المجموعة : عاش السلطان.[(١)]

ومن هنا يخوض السلطان مواجهةً صريحةً مباشرةً مع "الوزير وأتباعه

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٣.

" من أجل تغيير الواقع الفاسد الذى تتخبط فيه البلاد وتحقيق العدالة لشعبه ، فيواجه "الوزير والطبيب ورئيس الشرطة" بكل الأخطاء التى ارتكبوها فى حقه وبكل الجرائم والمظالم التي ارتكبوها فى حق الشعب، ومن ثم يبدأ السلطان فى محاسبة ومعاقبة كل من تلاعب بمصير شعبه وسلب حقوقه ، فعزل "رئيس الشرطة" وحل محله شرطة جديدة من أبناء الشعب ، وعاقب "الطبيب" بمعالجته للشعب بالمجان ، وعزل الوزير عن منصبه وبهذا انتهى "الصراع الخارجي " بانتصار الحق على الباطل ، والسلطان على الفساد بتطهير البلاد من الأعوان الفاسدين وبإنقاذ "ست الحسن" من سجن أبيها ودنياه الفاسدة باعلان زواجه منها.

ست الحسن : مش عملت المحكمة فى السوق وحكمت على الناس الظالمين.

حســـان : ولسه ما حكمتش عليكي.. من حكمت عليكي بالجواز وسط شعبنـا يا عم سمعان اسمح لى أن أطلب أيد بنتك ست الحسن.(١)

الصراع فى مسرحية أولاد جحا

يصور الكاتب من خلال هذه المسرحية طبيعة الصراع الأزلي القائم بين الحاكم والمحكوم، فيوضح لنا العلاقة الثنائية بين السلطة المستبدة والشعب المضطهد ، ويعكس من خلالها واقع الصراع الدائر بين

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٩.

الشعوب المستضعفة الراضية بكل خضوع واستكانة لما يقع عليها من ظلم وبين السلطة الحاكمة المستبدة التى تستغل تلك الشعوب ، فالكاتب بهذا الصراع يدين السلطة ويكشف ظلمها، ويدين الشعب وسلبيته أيضًا ، فهو بذلك يحاكم السلطة والشعب معًا.

وعلى هذا فإن الصراع الأساسي الذى تصوره المسرحية يقوم فى جوهره على أساس الصراع بين قوتين رئيسيتين متناقضتين، إحداهما القوة المتسلطة المتمثلة فى السلطة الحاكمة المسندة (السلطان تيمورلنك ومسرور)، والأخرى هي القوة المستضعفة المتمثلة فى جماهير الشعب الرافضة (أبن جحا وأهل المدينة) ، كما يتخذ الصراع فى المسرحية شكلين من أشكال الصراع هما (الصراع الداخلي والخارجي).

الصراعالداخلى :

ويبرز لنا الكاتب مواقف هذا الصراع على المستويين الفردي والجماعي ، "فالمستوى الأول" لهذا الصراع يتم على المستوى الجماعي فيدور حول المعاناة الداخلية "لأهل المدينة" من الممارسات المستبدة الظالمة التى يمارسها عليهم السلطان "تيمورلنك" حيث يخوض " أهل المدينة " صراعًا داخليًا نفسيًا بين رفضهم للظلم وسخطهم على الخراب الذى حل بالمدينة، وبين سلبيتهم وعجزهم عن مواجهة "تيمورلنك" بفساده وظلمه نتيجة لخوفهم ورعبهم من قوته وجبروته ، فهذا الصراع يدور فى مجمله حول رغبة "أهل المدينة" فى تغيير واقعهم الظالم المرفوض،

ولكنهم فى نفس الوقت لا يملكون القدرة على مواجهة هذا الواقع وتغييره، لذلك ظلت تلك الرغبة تتأجج فى داخلهم إلى أن وجدوا متنفسًا للخلاص من هذا الظلم عندما اتفق الجميع على تفويض "جحا" لمقابلة " تيمورلنك" ،والذى تطوع بدوره لمواجهته ومطالبته برفع هذا الظلم. ومن هنا فإن المحور الأساسي للصراع فى المسرحية والمفجر الحقيقي للصراع الداخلي فى نفوس "أهل المدينة " يتمثل فى المواجهة بين "جحا" والسلطان"تيمورلنك" ، حيث أسفرت تلك المواجهة عن ذهاب "جحا" لبلاد الهند لشراء الأفيال ، وهذا ما أدي إلى تفجر الصراع فى داخل نفوس "أهل المدينة" مرةً أخرى ، فقد نبع هذا الصراع من خلال تساؤل رئيسي للجميع وهو هل خانهم "جحا" وباعهم "ليتمورلنك" أم لا ؟ ومن هنا أدي هذا التساؤل لحدوث تخبط بين "أهل المدينة" وعدم فهمهم للحقيقة إذ اختلف الجميع حيال تحديد موقف "جحا " بين مؤيد ومعارض مما أدي إلى ازدياد حدة الصراع وتصاعده إلى درجة أنهم ثاروا على "جحا" نفسه وقرروا هدم بيته ، وبالتالي أصبح صراعهم ضد "جحا " بمثابة صراع داخلي على ذاتهم ، فثورتهم على "جحا" هى فى الحقيقة ثورة ذاتية على أنفسهم ، لأن "جحا" هو شخص منهم وفرد من الشعب.

فتحي العطار : احنا لازم نهد بيت جحا ...

الجميع : احنا لازم نهد بيت جحا... اللي باعنا... وراح عند تيمورلنك.[١]

---

(١) مسرحية " أولاد جحا " مرجع سابق ، ص١٤.

لكن هذا الصراع لم ينته عند هذا الحد فبعد أن استطاع "أولاد جحا " تهدئة ثورة أهل المدينة "ضد جحا " ومنعهم من هدم بيتهم ، ظل الجميع يعانون من الصراع فى داخلهم ، لأن المشكلة لم تحل بمواجهة "جحا " ليتمورلنك بل تفاقمت فبعد أن كانوا عاجزين عن مواجهة "تيمورلنك" للتخلص من فيل واحد أصبح عليهم التخلص من ألف فيل، وازداد التردد فى داخلهم بين رغبتهم فى الخلاص من الظلم وإبعاد الفيل، وبين خوفهم وعجزهم عن المطالبة بحقوقهم ، لهذا ظلت المشكلة تؤرقهم فى داخلهم إلى أن استسلموا لسلبيتهم مرةً أخرى ، فأخذوا يترددون على منزل "جحا" مطالبين أولاده وزوجته بالتوسط لهم عند "تيمورلنك" أو مخاطبة أبيهم كي يطلب من "تيمورلنك" إبعاد الفيل عن المدينة.

ابن جحا : عايزين مننا إيه ... ؟

إبراهيم الترزى : تكلموا تيمورلنك ..

فتحي العطار : يا أبوكم يكلمه ...

بنت جحا : (تغلق الباب)لما ييجي أبويا ح أقوله.

(يدق الباب مرةً اخرى)

زوجة جحا : (تفتح الباب) نعم ... عايز أية يا فتحي يا عطار ... ؟

فتحي العطار : يا زوجة جحا..من فضلك لما ييجى جوزك تكلميه أو تبعتى له رسالة مع الحمام الزاجل تقوليله يكلم تيمورلنك يبعد الفيل عن بلدنا(١)

---

(١) المرجع السابق ، ص٢٤.

وقد بدأ "المستوى الأخر " (الفردى) للصراع الداخلي بمعاناة "ابن جحا" من صراع داخلي نفسي بين كيفية إيجاد حل لمشكلة مخاطبة "تيمورلنك" لإبعاد الفيل، وبين التخلص من تردد أهالي المدينة على منزله يوميًا لمطالبته بحل المشكلة والتوسط لهم عند "تيمورلنك" ، فقد ظل "ابن جحا" يعاني إلى أن استطاع بمساعدة أخته و"الشيخ شافعي" أن يتوصل إلى حل المشكلة وهو ضرورة اتحاد جميع أهالي المدينة لمواجهة "تيمورلنك"، ومطالبته بإبعاد الفيل عن المدينة ، وبالفعل يوافق الجميع فى العلن على الذهاب لمواجهة "تيمورلنك" وبهذا اعتقد "ابن جحا " أنه قد تغلب على معاناته الداخلية بإيجاد حل للمشكلة ، لذا بدأ بتدريب أهالي المدينة على كيفية المواجهة لتأهيلهم للصراع الخارجي مع السلطان.

ولعل هذا ما أدي إلى تصاعد الصراع الداخلي فى نفوس أهل المدينة إذ ظلوا يشعرون بالعجز والخوف من مواجهة "تيمورلنك" ، فهم يبحثون عن حل، ولكن لا يريدون أن يكون لهم دخل فى فض المشكلة ، لهذا ازداد الصراع حدة وبدأ كل منهم على حدة يعاني من صراع داخلي حول البحث عن مخرج للتنصل من وعده بمواجهة "تيمورلنك " ، إلى أن وصل الأمر بأن ذهب كل منهم سرًا إلى "ابن جحا " يحمل حجة للهروب من هذا المأزق خوفًا من بطش "تيمورلنك، " لكن "ابن جحا" بذكائه استطاع أن يحسم هذا الصراع، فأجبرهم على الاتحاد باستخدام الحيلة، إذ خبأهم بمخزن القمح حتى يحين وقت الذهاب لمواجهة "تيمورلنك".

ابن جحا : أنا رأيى تدخل المخزن وأخبيك علشان لما يجوا ما يلقوكش عندى.

بنت جحا : ولما يمشوا عند تيمورلنك نفتح عليك الباب ....
إبراهيم الترزى: الله يفتح عليكم ... افتحوا المخزن .... [1]

الصراع الخارجى :

يقوم هذا الصراع على أساس المواجهة الصريحة بين الحاكم الظالم "تيمورلنك" وبين جموع الشعب "ابن جحا وأهالى المدينة" وهو صراع يدور فى مجمله حول مواجهتهم " ليتمورلنك " من أجل مطالبته برفع الظلم عنهم بإبعاد الفيل عن المدينة ، ويكشف هذا الصراع أن قوة السلطة المهيمنة لن تستطيع الصمود أمام قوة المنطق والحيلة.

ويسير ذلك الصراع فى صعود تدريجي من السلبية إلى الإيجابية ، فبرغم أن "ابن جحا" استطاع إجبار أهالى المدينة على الاتحاد، ووضعهم فى مواجهة مباشرة مع "تيمورلنك"، إلا أنه لم يحقق هدفه من تلك المواجهة ، إذ ظل أهالى المدينة يعانون من صراع داخلي لسلبيتهم وعدم قدرتهم على المواجهة وتحول هذا الصراع من السلبية والعجز إلى الصمت بمجرد وقوفهم أمام "تيمورلنك" إذ أصابهم الخوف وانعقدت ألسنتهم جميعًا عن الكلام، ووصل الأمر إلى ذروته إذ اختلق كل منهم عذرًا ليهرب من مواجهة السلطان.

تيمورلنك : ما تتكلم (لإبراهيم الترزى)
إبراهيم الترزى : بـ .. بـ .. (وهو يرتعش)
مسرور : الراجل ده عنده رعشه

---

(١) المرجع السابق ، ص٣٩.

إبراهيم الترزى : (يغمى عليه) أنا عندى عيال

تيمورلنك : شيلوه .. وارموه [(١)]

يستمر الصراع الخارجي فى التصاعد بهروب أهالى المدينة من القصر تاركين "ابن جحا وسالم" بمفردهما لمواجهة تيمورلنك ، فسالم هو الوحيد الذى استطاع أن يتغلب على صراعه الداخلي ليتحول إلى صراع خارجي بمواجهة السلطان بفساده وظلمه ومطالبته بكل جرأة وشجاعة بابعاد الفيل عن المدينة ، ويحتدم هذا الصراع بوصول الأمر بينهم إلى الحد الذى أمر فيه "تيمورلنك" بقتل "سالم" ، إلا أن "ابن جحا" يتدخل فى الوقت المناسب للدفاع عن سالم وانقاذه من السلطان على اعتبار أنه صديقه ، وهذا ما أثار غضب تيمورلنك فأمر "ابن جحا " أن يختار بينه وبين سالم ، وهنا يستطيع "ابن جحا" بالحيلة أن يختار "سالم" واقناع السلطان بأهمية وجود الفلاح ، فلولاه لمات السلطان جوعًا ، ولعل اختيار "ابن جحا" لسالم دليل على اختياره للشعب وتضامنه معه، وينتهى هذا الصراع بطرد "تيمورلنك " لسالم خارج القصر ، وبإعجابه "بابن جحا " وتعيينه وزيرًا للأفيال.

وفى الحقيقة إن صراع "سالم " مع السلطان "تيمورلنك" لم يتوقف عند تلك المواجهة ، بل استمر بشكل أقوى إذ تصارع الأثنان حول الزواج من " بنت جحا " ،وهذا الصراع فى معناه العميق هو صراع من أجل الوطن " فبنت جحا " هي رمز للوطن الذى يريد " تيمورلنك

---

(١) المرجع السابق ، ص٥٤.

" فرض سيطرته عليه بالقوة " بإجبارها على الزواج منه " والذى يسعي "سالم " (الشعب) لتحريره من الظلم والفساد والحفاظ على كرامته ، وبفكرة الزواج المؤجل لحين وصول "جحا " بالأفيال امتد هذا الصراع إلى النهاية حتى وصل إلى ذروته بمساعدة "سالم" لابن جحا فى إسقاط الأفيال ، فسقوطها هو سقوط "لتيمورلنك "، وتحرير البلاد هو تحرير "لابنه جحا " من الزواج وتفضيلها " لسالم " (للشعب) الذى دافع عنها وحفظ كرامتها.

ومما لاشك فيه أن إدراك "ابن جحا" لحقيقة أن صراع الشعب مع السلطان هو صراع غير متكافئ ، هو ما جعله يخوض صراعًا مستترًا غير مباشر كي يأمن بطش "تيمورلنك" ، فبمجرد أن أصبح وزيرًا للأفيال أخذ يخطو بأهالى المدينة خطوات نحو الفعل الايجابي والتحرر من سلبيتهم ، ويوقظ وعيهم بضرورة الدفاع عن حقوقهم والتخلص من ظلم "تيمورلنك" ، وببث "ابن جحا" الوعي فى نفوس أهالي المدينة يتحرر الجميع من صراعهم الداخلي وسلبيتهم، ويبدأ الجميع فى الاستعداد للدخول فى الصراع الخارجي مع السلطان ، ومن هنا بدأ الفعل فى الصعود إذ بدأ "ابن جحا" يؤهل الجميع للمواجهة النهائية (الثورة) فأخذ يمد جماهير الشعب بالأموال لشراء الأسلحة والأطعمة، ولكي يحرر إرادتهم ويروج بضاعتهم بعمل دكاكين للأفيال ، وبالتالي نجح "ابن جحا" فى إشراك الجميع فى التدريبات والتجهيزات اللازمة للتحرك نحو الفعل والنضال والمواجهة الحقيقية مع السلطان من أجل التخلص من فساده وإسقاط الأفيال ، وهذا ما تبين فى حوار سالم:

سالم الفلاح : الناس جاهزة ومستينة الأشارة حيكون يوم نمنع تيمورلنك وفيله وكل الأفيال وكل الأغراب عن أرضنا [١]

ومن ثم فإن بداية الفعل الثوري هي نهاية الصراع الخارجي الذى امتد حتى بلغ ذروته بوصول المراكب المحملة بالأفيال ، إذ فى الوقت المناسب يتمكن "ابن جحا" وجموع الشعب المتحدة المنظمة المدربة على السلاح أن يجعلوا صراعهم فى العلن بإغراق السفن المحملة بالأفيال بالقوة والتخلص من "تيمورلنك" وأتباعه ، وهنا يحسم هذا الصراع الخارجي وينتهى بثورة الشعب على السلطان وتحرر البلاد من الظلم والفساد.

---

(١) المرجع السابق ، ص٦٦.

المبحث الثالث

الحبكة والحوار فى مسرح السيد حافظ

الحبكة في مسرح السيد حافظ

تمتاز الحبكة عند "السيد حافظ" فى نصوصه - قيد التحليل فى هذه الدراسة - بكونها تميل إلى البساطة دون التعقيد حيث يعتمد "السيد حافظ" على حدث مركزى بسيط دون التطرق إلى أحداث فرعية مركبة تزيد من تعقيد الحدث وإنما تسير الأحداث كلها فى اتجاه واحد يؤدى إلى تنامى الحبكة بطريقة كلاسيكية تصل بنا إلى الذروة أو عقدة العمل، ثم يتجه منحنى الحدث نحو الانفراج لنصل إلى الحل والنهاية السعيدة للأحداث.

والكاتب بذلك يعمل على أن يكون النص أكثر تناسبًا مع الفئة العمرية المقدم لها، حيث أن هذه النصوص المختارة تقدم لفئة الناشئة (٩ – ١٤ عام) والتى تمتاز بكونها أكثر ميلاً لتلقى الأحداث البسيطة المتشابكة دون تعقيد، وتفسيرها فى مسار واحد يؤدى إلى اكتساب القيمة المطلوب إكسابها لهم من خلال العمل .

وترى الباحثة أن هذا الميل إلى استخدام الحبكة البسيطة إنما هو نابع من رغبة الكاتب فى عدم الإنحراف عن مسار الحدث الأصلى فى المصدر المشتق منه العمل، فاعتماد "السيد حافظ" على التراث العربى فى كتاباته يجعله أكثر ميلاً إلى الحفاظ على أحداث هذا التراث، نظرًا لأن أحد أهم أهداف الكتابة لهذه المرحلة العمرية هى التثقيف والتعريف بالتراث العربى، إلى جانب نقل القيم والمفاهيم السليمة للجمهور المستهدف.

كما أن الحبكة البسيطة هى الأكثر تناسبًا مع فكرة التثوير التى يرغب "السيد حافظ" فى نصوصه الأربعة فى تقديمها للطفل، حيث أن النصوص الأربعة تمثل نسقًا تثويريًا يدفع الطفل إلى محاولة فهم جدوى التغيير الثورى، ومواجهة الفساد والتسلط والقهر والسعى وراء استعادة حقوقه دون كلل .

الحبكة فى مسرحية على بابا :

تعتمد الحبكة فى مسرحية "على بابا" على الحدث الأولى المحدد وهو مواجهة على بابا مع التجار، والتى تؤدى به إلى خسارته لنصيبه فى الدكان وعودته للعمل بالتحطيب . يؤدى هذا الحدث الأولى إلى الحدث المركزى فى الحبكة، وهو اكتشاف "على بابا" لسر المغارة المملوءة بالذهب والتى يكتشفها صدفة ويكتشف أنها المخبأ الذى يخفى فيه اللصوص مجموع سرقاتهم من دكاكين التجار الفقراء، ليعلن "على بابا" لنفسه وقتها أنه أصبح حارساً على هذا الكنز، وأنه سيقوم بإعادة توزيع الثروة بطريقته على الفقراء وتأخذ الحبكة مسارًا آخر عندما تبدأ شخصية على بابا فى التطور نحو الأسوأفبدلاً من مساعدة الفقراء بالمال يقرر على بابا الهجرة من موطنه إلى بلد آخر هرباً من التجار الفاسدين، ثم تتملكه بعد ذلك نزعة حبه للمال فيتحول بدوره إلى واحد من هؤلاء التجار. كما يسوق "على بابا" لنفسه المبرر لما يفعله بأنه سرق لصوصًا قاموا بدورهم من قبل بسرقة الفقراء، وإنما هو بذلك يقتص من اللصوص رغم علمه داخلياً أن ما يفعله هو فى حد ذاته سرقة.

على بابا : إنه ليس مالهم ... مالنا

مرجانة : لا يا على بابا إنه ليس مالك أيضًا إنه مال الناس

على بابا : مالى فيهم ... سرقوه منى

مرجانة : الحل أن تسرقهم يا على بابا ؟

على بابا : نعم آخذ حقى .. مالى مالى حلالى حقى

مرجانة : بالسرقة ! ... لا يا على بابا عليك أن تطلب العدل

على بابا : العدل على رأى محجوب قد ضاع (١)

وعقب انتقال "على بابا" إلى البصرة ومعيشته فيها معيشة الأثرياء يتكرر نفس الحدث مع "حمدان" صديق "على بابا " ويتعرض لنفس خدعة التجار فيفقد هو الآخر نصيبه من الدكان ويعود هو الآخر إلى الحطابة، بل ويكتشف نفس المغارة بنفس الطريقة، لكنه فى هذه الحالة يقرر عدم سرقتها وإبلاغ الشرطة والناس بما عرفه لتحقيق العدل . ويحاول حمدان الاتصال بعلى بابا بشتى الطرق ليستنجد به لدفع الفساد عن الناس ومحاولة إقرار العدل، لكن محاولاته تبوء بالفشل فى البداية نظرًا لمغادرة "على بابا" موطنه دون دليل على أى مكان آخر ذهب إليه. وتكرار نفس الحدث بنفس الأسلوب تقريبًا فى الحبكة إنما يؤكد رغبة الكاتب فى تأكيد أن الفساد هو الفساد بنفس الطريقة والأسلوب ويكرر نفسه طالما لم يتصد له أحد، لذلك يقرر "حمدان" التصدى لهذا الفساد.

---

(١) مسرحية على بابا – مرجع سابق ص ٤٠

ومع زيارة أحد التجار الغرباء لبغداد يكتشف "قاسم" أخو "على بابا" صدفة أن على بابا أصبح تاجرًا ثريًا فى البصرة ، فيحاول اكتشاف سبب الثراء والتأكد من شكوكه حول قيام على بابا بسرقة مغارة اللصوص، فيتجه إلى البصرة هو وزوجته أمينة للتودد إلى "على بابا" نفاقًا وكذبًا لكشف ما حدث، فيقع على بابا ضحية هذه الخدعة ويخبر قاسم بالحقيقة . وهنا يخطط قاسم لقتل "على بابا" ، واستعادة مسروقات المغارة من قصره بالتعاون مع الشهبندر وباقى التجار اللصوص .

تأتى المؤامرة على حياة "على بابا" فى صورة زيارة الشهبندر له بصحبة أربعين جرة مخبوء بها الأربعون لصًا لقتل "على بابا" واستعادة المال، وهو هنا ذروة الحدث فى الحبكة لكن الحدث يتخذ مسار الحل عندما يعثر "حمدان" على مكان "على بابا" ليحذره من المؤامرة، وفى نفس التوقيت تكتشف مرجانة، ونساء الفقراء فى البصرة حقيقة ما فى داخل الجرار، فيقمن بصب الماء المغلى على اللصوص وينجو على بابا من موت محقق . ولكن لاكتمال دائرة العدل والثورة على الفساد يصر حمدان على مقاضاة على بابا بوصفه لصًا هو الآخر، حيث أنه سرق ما سرقه اللصوص من قبل كما تحاكم معه مرجانة بتهمة التستر عليه . وبذلك يحقق الكاتب هدفه من المسرحية والمتمثل فى مواجهة الفساد جماعيًا والثورة عليه وإقرار العدل ومحاكمة كل من ساهم فيه ، فرغم نبل غاية على بابا فى البداية إلا أن التحول فى شخصيته وسوء وسيلته فى تحقيق العدالة، أدتا به إلى مصير مشئوم من السجن لأنه

واجه الشر بشر مماثل دون مراعاة لحقوق الناس.

الحبكة فى مسرحية سندريلا والأمير :

يتمثل الحدث المركزى فى هذه المسرحية فى فقدان "سندريلا" لحذائها، ومحاولات الأمير للتعرف على صاحبة الحذاء التى أحبها وذلك بغرض الزواج منها، فيرسل حراسه بالحذاء لتجربه كل فتيات المدينة، فمن يتطابق الحذاء مع قياس قدمها تصبح أميرة على قلب الأمير . لتبدأ من هنا الأحداث بوصول الحرس إلى بيت "سندريلا"، وقيام زوجة الأب الشريرة بالاحتيال لمنع سندريلا من الحصول على حقها المكتسب فى تجربة الحذاء أسوةً بباقى الفتيات وذلك لتمهد الطريق لإحدى بناتها لتصبح الأميرة، لكن محاولاتها تبوء بالفشل حيث يلعب القدر دورًا فى عودة الحراس مرةً أخرى، واكتشاف أن "سندريلا" لم تجرب الحذاء رغم محاولة زوجة الأب خداعهم كذبًا لمنعها من ذلك.

وبمجرد دخول "سندريلا" إلى عالم القصر تبدأ فى مواجهة مباشرة مع فساد وقهر من نوع آخر يتمثل فى الوزير المخادع وابنته وردناز اللذان يسعيان بكل الطرق لمنع "سندريلا" من الزواج بالأمير حتى أنهما يلجآن لرشوة الحرس لاستبدال الحذاء بحذاء وردناز؛ حتى تصير هى الأميرة، وتنجح هذه الحيلة فتضطر سندريلا للرحيل هربًا من القصر .

تبدأ معاناة "سندريلا" مع ذاتها لإحساسها بالعجز فى عدم حصولها على حقها فى نفس توقيت بداية محنة الأمير مع ذاته، والتضارب الذى وقع فيه بين واقع يكذب سندريلا وأحلام تصدقها، إلى

أن تنفرج هذه العقدة من خلال لقاء سندريللا بأم الخير والتى تشجع فيه سندريللا على العودة، والمطالبة بحقها أمام القاضى واقتناع الأمير برأى المهرج بالنزول والبحث مباشرة عن صاحبة الحذاء .

تبدأ المعاناة الثانية لسندريللا فى أروقة القصر عندما يحتال الوزير عليها ويخبرها أنه القاضى، ويرسلها إلى منزل رئيس الديوان حيث تحتال ابنته على "سندريللا" وتطلب منها العودة إلى الوزير الذى يرسلها بدوره إلى القصر لتواجه وردناز، التى تأمر حراسها بنفى سندريللا إلى الصحراء لتموت وحيدة . وعلى صعيد مواز يقع الأمير هو الآخر فى دائرة مفرغة من البحث دون جدوى عن صاحبة الحذاء . هذا التصاعد فى الحدث يبلغ ذروته عندما تعثر "أم الخير" على "سندريللا" وتنقذها للمرة الثانية وتطالبها بعدم الاستسلام والعودة لاكتشاف ما حدث للأمير . كما يكتشف الوزير غياب الأمير عن القصر فيستولى على العرش هو ابنته الشريرة، لكن الأمير عندما يعلم بذلك يعود مرةً أخرى لمواجهة الوزير وابنته الشريرة ليستعيد عرشه ويستعيد لسندريللا حقها المسلوب :

الأمير : فق لنفسك يا وزير

سندريللا : مولاى الأمير

الأمير : اقبضوا على الوزير

القاضى : يا حراس اقبضوا على الوزير مرجان (١)

---

(١) مسرحية سندريللا والأمير – مرجع سابق ص ٧٢

الحبكة فى مسرحية قميص السعادة :

الحبكة فى مسرحية قميص السعادة حبكة بسيطة للغاية تتمثل فى بداية الأحداث بتآمر الوزير مع رئيس الشرطة والطبيب لإيهام السلطان بمرض مجهول لا يشفيه سوى قميص "أسعد سعيد" فى المدينة . يتمسك السلطان بهذا الوهم لفترة رغم علمه بخداع الوزير إلا أنه يمتنع عن مواجهته لصلة القرابة بينهما، واعتقاده الخاطئ أن الشعب يكرهه . يتواكب ذلك الإحساس مع إحساس السلطان بالافتقار للحب حيث ترفض ست الحسن الزواج به نظرًا لاعتقادها بضعف شخصيته، وعدم قدرته على إنصاف الناس من ظلم أبيها الوزير .

يمارس المهرج "دندش" دورًا قويًا فى تحفيز السلطان على الخروج من هذه العزلة، والتعرف مباشرة على رأى الشعب فيه وحقيقه ما يدبره الوزير من مكائد وما يمارسه من فساد وظلم فى حق الشعب، فيوافق الأمير على ذلك ويتنكر فى زى الصياد الفقير الشاطر حسن، وينزل مع المهرج إلى السوق؛ ليقابل هناك المظلومين والمقهورين الذين رغم ما يعانونه يظهرون حبًا كبيرًا للسلطان من خلال بحثهم عن قميص السعادة لعلاجه، فيبدأ السلطان فى التعرف على حقيقة مشاعر شعبه تجاهه كما يلتقى بحبيبته ست الحسن دون أن تعرفه ويعيد لها منديلها الضائع، فتقع فى غرامه نظرًا لما لمسته فيه من حب وحنو ونبل كبير.

تصل الحبكة إلى الذروة عندما يكتشف الوزير غياب السلطان،

فيأمر رئيس الشرطة بالبحث عنه ويقوم رئيس الشرطة بتلفيق تهمة خطف السلطان إلى الشاطر حسن والمعلم مختار دون أن يعلم أنهما هما نفسيهما السلطان ومهرجه، وقبل وصول الوزير إلى السوق عند القبض على "الشاطر حسن" تعلن "ست الحسن" عن شخصيتها الحقيقية لمحاولة إنقاذ الشاطر حسن فيعلن الشاطر حسن بدوره عن هويته الحقيقة، وأنه هو نفسه السلطان حسان، وعندما يصل الوزير إلى السوق يفاجأ بابنته والسلطان بين الناس وقد التحما بجموع الشعب رافضين فساده ومآخذه الكثيرة، ليحصل السلطان على تأييد ومحبة شعبه له وحب حبيبته ست الحسن فى وقت واحد فيذهب عنه مرضه الغامض، ويقرر عقاب المفسدين رغم ما تربطه بهم من صلات، ورغم أن الوزير وهو رأس الفساد هو من ربى السلطان، وفى نفس الوقت هو والد حبيبته إلا أن السلطان وست الحسن ينحازان للناس ضد الفساد والظلم، ليؤكد لنا الكاتب أن مرض السلطان هنا إنما كان بسبب تخاذله عن عقاب المفسدين وعدم نصرته لرعيته التى انضمت إليه عند الحاجة.

السلطان : وانت ويا وزير سمعان ... علشان ربيتنى زى والدى هاسيبك مع ست الحسن تختار الحكم عليك بنفسك بعد ما اعترفت بجريمتك وإلا أقولك عزلتك ... أما الكدابين دول اللى عذبوا الناس واستغلوا القانون أسوأ استغلال فخدوهم وعلى رجليهم مدوهم (١)

---

(١) مسرحية قميص السعادة – مرجع سابق ص : ٣٧

الحبكة فى مسرحية أولاد جحا :

تعتمد حبكة مسرحية "أولاد جحا" على حدث مركزى وهو إطلاق الفيل فى شوارع المدينة ليعيث فيها فسادًا ،ومحاولة أهل المدينة وعلى رأسهم "جحا" تغيير هذا الوضع . من هذا الحدث المركزى تتفرع مجموعة من الأحداث الأولية على رأسها لقاء جحا بتيمورلنك ليقنعه بفساد الفيل ومسئوليته عن الرعية وأمنهم ومن مساكنهم، فيكتشف "تيمورلنك" حكمة جحا ونفاذ بصيرته، فيقرر الاحتيال عليه وتوريطه بإرساله إلى الهند لشراء ألف فيل ليجد جحا مخرجًا فى هذه الأزمة من خلال مسايرة تيمورلنك ليمنح أهل المدينةَ فرصة التجمع لمواجهة ظلم تيمورلنك حيث أنه مؤمن بأن المواجهة لا يمكن أن تكون فردية.

ينطلق من هذا الحدث حدث فرعى يزيد من تعقيد الحبكة حيث يفسر فعل "جحا" خطأً من قبل الناس، فيقررون هدم منزله عقابًا له إلا أن ابن جحا الذى يمتلك حكمة أبيه يحتال على الموقف، فيوهم الجميع بأن "تيمورلنك" سيأتى للمكان فيهربون خوفًا من بطشه، حتى يتسنى له الاتصال "بالشيخ شافعى" الذى أذن لأبيه بمقابلة "تيمورلنك"، ويتولى الشيخ شافعى مهمة إفهام الناس حقيقة الأمر لينتخبوا من بينهم ستة أفراد لمواجهة تيمورلنك الذى يتمادى فى ظلمه فيطالب بزواجه من بنت جحا . غير أن بنت جحا تحسم الموقف برفض قاطع للزواج لكن فى صورة حيلة وهى تأجيل الزواج لحين عودة أبيها بالأفيال، نظرًا لإيمانها أن المواجهة مع "تيمورلنك" باتت وشيكةً.

يحبط "إبن جحا" من مسلك الأفراد المنتخبين لمواجهة "تيمورلنك" حيث بدأ كل منهم فى التنصل من المواجهة بحجج وأعذار واهية ،مما يضطره إلى استخدام الحيلة لحبسهم فى مخزن القمح لحين موعد المواجهة. غير ان سالم الفلاح هو الوحيد الذى يلتزم بتلك المواجهة، بل ويعلن رغبته فى الزواج من بنت جحا متحديًا تيمورلنك. تتصاعد الأحداث عند لقاء المجموعة "بتيمورلنك" وفرار الأفراد الخمسة الجبناء من المواجهة، وترك ابن جحا وسالم وحدهما فى غمار المواجهة لنكتشف مدى شجاعة "سالم" الذى يواجه "تيمورلنك" بكل مفاسده ، مما يؤدى "بتيمورلنك" إلى الأمر بقتله، لكن ابن جحا يتدخل متشفعًا بحجة أنه صديقه، وهنا يدرك تيمورلنك خطورة "ابن جحا"، فيقرر توريطه كما ورط أباه من قبل، فيعمد إلى تخييره بينه وبين صديقه "سالم" فيختار "ابن جحا" صديقه بحيلة طريفة، مما يدفع"تيمورلنك" إلى إغرائه بمنصب وزير الأفيال الذى يقبله إبن جحا مسايرة "لتيمورلنك" وتمهيدًا لثورة الناس، حيث رأى فى منصبه فرصةً لتزويد الناس بالمال والعتاد والسلاح اللازم لمواجهة نهائية مع "تيمورلنك".

بنت جحا : إيه الحلاوة دى دكاكين وبيوت وفلوس كل ده من الأفيال ؟

إسماعيل : كل ده من ميزانية بيت الفيل اللى وزيرها أخوكى

بنت جحا : أخويا هو الوزير اللى فى عهده صارت المدينة ثرية وجميلة وغنية (١)

---

(١) مسرحية أولاد جحا – مرجع سابق ص ٦٣

ومع تصاعد الأحداث يقوم "ابن جحا" بتسليح أفراد الشعب، وتدريبهم على إغراق مراكب الأفيال حال وصولها كمواجهة نهائية مع "تيمورلنك"، وهو ما يحدث فى النهاية ويؤدى إلى تحول فنتازى فى الحدث، حيث يتحول كل أعوان "تيمورلنك" إلى أفيال متجمدة فى صورة تماثيل، وتغرق مراكب الأفيال، وتنتصر الثورة بزواج "بنت جحا" من "سالم" الفلاح .

الحوارفى مسرح السيد حافظ

يتمتع " السيد حافظ بصدق الحوار .. فحين نشاهد أو نقرأ أعماله نشعر بصدق الإحساس وبصدق التعبير، فهو صادق فى محاكاته للحياة من جهة، وفى محاكاته لمشاعره من جهة أخري ، وصدق حافظ يعنى أمانته للكلمة فى تناولها وفى طرحها، لذا فهو يمتاز بإبداع الخلق .. فهو يخلق عالمًا له كيان مستقل قائم بذاته "(١).

وإذا نظرنا للحوار فى مسرح "السيد حافظ" الموجه للأطفال سيبدو لنا من أول وهلة أن هذا الكاتب قد امتلك وعيًا عميقًا بتقنيات الكتابة الدرامية والجمالية، وأدرك تمامًا ما تتطلبه البنية الحوارية التى يخاطب بها الطفل ؛ لهذا جاءت لغة الحوار فى نصوص المسرحية موجزةً ومكثفةً تجمع بين البساطة والعمق ، ومناسبة لمستوى الأطفال العمرى والفكرى.

---

(١) مجموعة من المؤلفين : دراسات فى مسرح السيد حافظ ، الجزء الأول ، مكتبة مدبولي ، ص٩٨.

فقد اجتهد الكاتب فى اختيار اللغة المناسبة للطفل، إذ اعتمد بصورة أساسية فى صياغة حواره على اللغة النثرية البسيطة ذات الإيقاعات المنغمة، وقدمها بأسلوب سلس امتاز بالوضوح والمباشرة، وابتعد عن الغموض والتعقيد ، ورغم أنه لم يلجأ لاستخدام الشعر إلا أنه طعم لغته ببعض الإيماءات الشعرية، مما أضفى عليها بعض الشاعرية، وجعلها تقترب فى بعض الأحيان من الإيقاع الشعرى ، وهذا ما أدي بدوره إلى الإرتقاء بلغته الحوارية من جانبها الجمالي، وجعلها أكثر قدرةً على تنشيط مخيلة الطفل، وأكثر إثارةً وتشويقًا ، ففى مسرحية " أولاد جحا " يمكننا أن نشعر بهذا الإيقاع الشعرى فى ذلك الحوار الذى تبادل فيه "ابن جحا " وأخته بعض الكلمات ذات الرنين الموسيقي، والتى عبروا من خلالها عن مدى شعورهم بالأسف والاستياء من عجز أهالى المدينة عن مواجهة ظلم تيمورلنك كالآتي :

ابن جحا : غريب أمر الدنيا ...

بنت جحا : عجيب أمر الإنسان ....

ابن جحا : يتكلم بطول اللسان ....

بنت جحا : فى السوق فى أى مكان ....

ابن جحا : وقدام السلطان ....

بنت جحا : يضيع منه الكلام ... (١)

ويمكننا أن نلمس ثلاث مستويات للغة واضحةً فى أعمال الكاتب

---

(١) مسرحية " أولاد جحا " ، مرجع سابق ، ص٤٩.

المسرحية الموجهه للأطفال وهي (الفصحى ، العامية ، المزاوجة بين الفصحى والعامية) ، حيث نلاحظ استخدامه للغة الفصحى المبسطة فى بعض مسرحياته مثل مسرحية " سندريللا والأمير " ، ومسرحية " على بابا " ، فقد دل إتقانه للغتها على حرصه الشديد على الارتقاء بالمخزون اللغوى للأطفال ، وذلك لاحتوائها على مفردات لغوية سهلة ومتداولة وملائمة لمستوى فهم واستيعاب الأطفال ، إذ قد راعي فيها الدقة والسلاسة، وابتعد عن الجزالة والإسراف اللغوي والألفاظ الغريبة والمفردات المركبة ، وهذا ما نراه بوضوح فى مسرحية " على بابا " حيث يدل الحوار التالى الذى يسخر فيه " شهبندر التجار " من " على بابا" ، ويقلل من شأنه على مدى فصاحة اللغة وبساطتها.

شهبندر التجار : أنت العجب كل العجب يا على بابا ... من حطاب ...

إلى تاجر بسيط ... لك دكان فى سوق الزمان هل تظن أن لك

وزناً ولك ميزان وسط أربعين دكان من أكبر الدكاكين ! (١)

كما استخدم الكاتب أيضًا اللغة العامية قاصدًا من ورائها التواصل مع جمهور الأطفال بمفردات مألوفة ومحببة لديهم ، فجاءت لغته العامية فى بعض مسرحياته مثل " قميص السعادة ، " ومسرحية " أولاد جحا " صادقة ومعبرة وذات جمل قصيرة مباشرة ومفردات قريبة من لغة الحياة اليومية التى يستخدمها الكبار والصغار فى شئون حياتهم ، وهذا ما أعطاها كثيرًا من المصداقية ، ولعل الحوار التالي من مسرحية

---

(١) مسرحية " على بابا " ، مرجع سابق ، ص١٠.

"قميص السعادة " أوضح مثال على استخدام الكاتب اللغة العامية بصورة تلقائية وعفوية.

ست الحسن : مين بينادي عليا ؟

الوزير : أنا يا ست البلاد ... مش عارفة صوتي.

ست الحسن : دا صوت مش غريب عليا دا أحلى صوت فى البلاد

الوزير : اطلعى وتعالي لابوكى.

ست الحسن : لا مش جاية ... نادى عليا

الوزير : يا ست الحسن والجمال يا أحلى البنات اطلعى. (١)

ولجأ الكاتب للمزاوجة بين اللغة الفصحي والعامية فى بعض الأحيان، فظهرت لغته قريبةً من الفصحى البسيطة والعامية المفصحة، وهذا ما جعلها أكثر قدرةً على تصوير المعاني والمواقف الدرامية تصويرًا دقيقًا ومعبرًا ، وهذا ما نلاحظه فى مسرحية "أولاد جحا" من خلال الحوار التالى:

بنت جحا : انت مقامك فى الأخرة مع الظالمين فتذكر الموت بأنه يأتي من غير ميعاد

تيمورلنك : بتقولي ايه يا بنت .. ؟

ابن جحا : تقصد أن مقامك فى الدنيا والأخرة ...

تيمورلنك : عظيم جدًا فى الآخرة حيكون مع مين ؟

ابن جحا : مع مين ازاي .... ؟ (٢)

---

(١) مسرحية " قميص السعادة " ، مرجع سابق ، ص٦.
(٢) مسرحية " أولاد جحا " ، مرجع سابق ، ص٤٧.

وبرغم تنوع لغة الكتابة فى اعمال "السيد حافظ" إلا أنها جاءت بشكل عام بسيطةً ومضبوطةً لغويًا بشكل سليم ومناسبة للأطفال ولم تتجاوز محصولهم اللغوى بمستوياتهم المختلفة ، فسواء كتب حافظ بالفصحي أو العامية فإن الهدف يظل واحدًا وهو أن " يخاطب الطفل ويحاول الوصول إلى لغة مرتبطة بالحياة ، لغة تعبر عن الأشياء الجوهرية والأساسية، لغة لا تصدم الطفل أو تجعله يشعر بالعجز والانبهار وإنما يخاطبه بلغته التى يعيشها "[1].

والجدير بالذكر أن الكاتب قد استعان فى صياغة الحوار بالقالب الغنائي الاستعراضي، ووظفه لخدمة الخطاب الدرامي الموجه للطفل ، فقد مال الكاتب فى بعض الأحيان إلى كتابة الأغنية الأستعراضية بلغة إيقاعية منغمة ، ووظفها بطريقة درامية بحيث تدخل أحيانًًا فى صلب الموقف الدرامي، أو تعلق على الأحداث أو تعبر عن الأفكار المحورية التى يريد الكاتب غرسها فى الأطفال ، ففى مسرحية "على بابا" تلعب الأغنية الأستعراضية دورًا هامًا فى التعليق على الأحداث، وفى توصيل أفكار الكاتب الثورية التحريضة التى تحث الطفل على محاربة الظلم والتمسك بالعدل.

(رقصة استعراضية يشترك فيها على بابا ، حمدان ، سالم ، شهبندر التجار ، وقاسم)

يا أطفال الدنيا ... هذا العالم قابع بين الظلم وبين الظالم

---

(١) على عاشور الجعفر (د) : مسرح الطفل فى الكويت ، مرجع سابق ، ص٩١.

يا أطفال الدنيا ... هذا العالم واسع بين العدل وبين الظلم
حاول حاول أن تعدل .... حاول حاول أن تنصف
حاول حاول أن تجعل وطنك وطن العدل
دافع دافع عن ظلمك ... امنع طمعك ... امنع جشعك
وارسم معنا روح الدنيا ... ارسم معنا معنى العدل [(١)]

وقد اكتفى حافظ فى بعض الأحيان بالاشارة إلى الاستعراض الغنائي فى إرشادات (النص المرافق) كى يطرح من خلاله صورةً عامةً عن بعض المواقف الدرامية، ويعرض لنا العلاقات بين الشخصيات وبعض الدلالات التى تساعد على فهم النص وتفسيره ، فقد أشار الكاتب (بالنص المرافق) إلى وجود استعراض غنائي فى بداية كل مشهد وأحيانًا بعد بعض المواقف الحاسمة ، ليعطينا بعض الدلالات على المواقف والأحداث كما نرى فى مسرحية " سندريللا والأمير " تلك الأغنية التى ذكرت بعد ذهاب " الأمير "لإنقاذ " سندريللا" والتى تعبر عن دلالتها عن مدى تضحية الحاكم من أجل شعبه.

(أغنية قصيرة للأمير مع أم الخير .. مضمون الأغنية فى النقاط التالية .... لابد أن يضحى الجميع فى سبيل الوطن ... لابد أن يضحى الكبير قبل الصغير ... والغني قبل الفقير..لا يصح أن يضحى الفقراء وأن يسعد الأغنياء فى قصورهم..)[(٢)].

كما استشهد الكاتب ببعض الأمثال الشعبية فى صياغة حواره وذلك سعيًا

(١) مسرحية " على بابا " ، مرجع سابق ، ص٢٢.
(٢) مسرحية " سندريللا والأمير " مرجع سابق ، ص٦٨.

منه لإبقاء الموروث الشعبى حيًا نابضًا فى نفوس الأطفال ، ولكى يضيف إلى محصلة الأطفال اللغوية بعض الدلالات والمعانى التى تربطهم بمحيطهم الثقافي والاجتماعى ، فقد جاءت بعض الأمثال الشعبية ذات أهداف تربوية وأخلاقية مثل (لسانك حصانك إن صنته صانك وإن هنته هانك) من مسرحية " على بابا " ، وبعض الأمثال الأخرى جاءت قريبةً من العامية الدارجة التى تنقل لنا صورةً عن واقع البئية المحلية التى قد يحياها الطفل مثل (وطى صوتك الحيطان لها ودان ، لحم كتافى من خيره) من مسرحية " قميص السعادة".

وبالإضافة لذلك وظف "السيد حافظ" أسلوب التهكم والسخرية والتلاعب بالألفاظ ، حتى يسقط من خلالها الضوء على بعض المشاكل السياسية والاجتماعية بأسلوب تحريضي ساخر يكشف من خلاله عن الواقع الفاسد الذى نعيشه ، فهي سخرية مستهدفة تثير مشاعر الرفض والثورة فى نفوس الأطفال على الأوضاع الظالمة الموجودة بالواقع ، ونلمس ذلك فى الحوار التالي من مسرحية " على بابا " حيث يتحدث محجوب بأسلوب ساخر عن ضياع الحق وغياب العدل.

محجوب : بغداد أحلى البلاد العدل فيك قد غاب وعلى بابا الفقير ترك البلاد يأهل بغداد الكرام بنت تائهة اسمها الحقيقة وولد تائه اسمه العدل.. أغلقوا الأبواب جيدًا واحموا بيوتكم من اللصوص... فإذا سرق البيت سرقت الأرض وضاعت الأعلام(١)

---

(١) مسرحية " على بابا " ، مرجع سابق ، ص٤٨.

ومن الواضح أن لغة الحوار (الديالوج) المتمثلة فى الحوار الذى يدور بين الشخصيات كانت هى اللغة الغالبة فى معظم نصوص الكاتب المسرحية ، حيث جاءت تعتمد على الثنائيات، وتقترب من أسلوب المناقشة الذى جعل الجملة الحوارية تطول أحيانًا لطرح بعض الأفكار والقضايا على لسان الشخصيات، وهذا ما جعلها أكثر قدرةً على الأقناع والتأثير، بينما نجد لغة الحوار الداخلي (المونولوج) تكاد تكون معدومةً حيث استخدمها الكاتب فى أضيق الحدود للتعبير عن مكنونات الشخصية، وتصوير ما بداخلها من مشاعر وأفكار ، فمثلاً فى مسرحية " قميص السعادة" لم نلحظ سوى مونولوجًا واحدًا على لسان السلطان " حسان " يعبر من خلاله عن مدى سعادته للخروج إلى المدينة لتفقد أحوال البلاد.

حسان: (لنفسه على المسرح) فكرة مجنونة امشى فى وسط الناس
أمشى بدون حراس.. واسمع شكوى الغلبان والضعيف...
والحكم لازم يكون أمانه .. مصالح الناس... مشاكل الناس ..
الآرامل والبردان والجعان .. وابن الشهيد ويتيم العيد ....
وصوت المظلوم..الحكم لو خيانة تبقى الدنيا غابة وعلى الدنيا
السلام(يخرج)[١].

ومن ثم استطاع الكاتب أن يُحكم الحوار ويحسن إدارته ليكون وعاءً مناسبًا لما تطرحه نصوصه المسرحية من أفكار ، حيث تبرز لنا طبيعة

---

(١) مسرحية " قميص السعادة " ، مرجع سابق ، ص١٧.

اللغة المستخدمة فى تلك النصوص الطابع الفكرى الذى أضفاه الكاتب على حواره ، وقد اعتمد فى ذلك على التقابل والازدواج بين مواقف الشخصيات والتى جاءت مختلفةً فى ميولها واتجاهاتها ، إذ من خلال تلك العلاقات القائمة على التناقض تدفق الحوار كاشفًا عن الأفكار وتبلورها داخل نصوصه المسرحية ، فتلك الألفاظ والمفردات التى تبرز المواقف المتناقضة للشخصيات جسدت لنا المضمون الفكرى الذى يهدف إليه المؤلف وتذكر منها مثلاً (الحاكم والشعب ، الأغنياء والفقراء ، العدل والظلم ، الكذب والصدق ، الفرد والمجتمع ، الحق والباطل ، اللصوص والشرفاء....) وغيرها ، وهذه الألفاظ وما وراءها من إيحاءات ومعان قد استثمرها الكاتب ليشكل من خلالها صورةً واضحةً عن القضايا السياسية والاجتماعية الموجودة بواقعنا المعاصر ؛ ليخلق في الطفل عن طريقها وعيًا اجتماعيًا وسياسيًا بكل مظاهر الظلم الفساد والاستبداد ويدعوه للثورة لتغيير هذا الواقع.

وبهذا ابتعدت لغة الحوار عند "السيد حافظ" أحيانًا عن المباشرة ، ومالت إلى الرمزية حيث تجاوزت الدلالة المسرحية المباشرة إلى الاسقاط على الواقع المعاصر من خلال تغليف لغة الحوار بالكثير من الصور التراثية التى تخفي وراءها تلميحات تحمل آراء أفكار الكاتب الثورية التحريضة والتى تدل على انشغاله بقضايا الواقع وهمومه وآلامه.

وهكذا قد ساهمت لغة الحوار فى توصيل أفكار الكاتب ، وعبرت عن الجو العام للأحداث، وكشفت عن أطراف الصراع وعن الشخصيات

ودوافعها ومكوناتها الفكرية والنفسية والاجتماعية ، فمن خلال الحوار كشف الكاتب عن ماضى الشخصيات وحاضرها وعن مواقفها من الأحداث، والتى هى مواقف المؤلف نفسه من قضايا المجتمع وعن العلاقات التى تربط الشخصيات ببعضها ، ويمكننا أن نلمح ذلك فى مسرحية " قميص السعادة " من خلال حوار"مرجانة "مع"دندش" الذى كشف لنا مدى قوة العلاقة الحميمة التى تربط"دندش" بالسلطان.

مرجانه : أنت دندش المهرج بتاعه .. صاحبه وصديقه حيصدقك

دندش : عارف أنى صاحبه وصديقه .. أنا دندش .. المهرج والصديق .. عارف أنه أطيب انسان وأطيب قلب لكن مش حيصدقنى لو قلت له.(١)

وبرغم أن الكاتب أستطاع أن يحقق بعض الخصائص الفنية فى صياغة لغته الحوارية؛ حتى لا يبعد بها عن وظيفتها الدرامية ، إلا أنه أخفق فى بعض الأحيان ، حيث جاءت بعض الكلمات مجردةً وصعبة الإدراك ، وكذلك جاءت بعض الكلمات الأخرى باللغة العامية الدارجة والتى لا تتناسب مع الطفل مثل (هوينا – لغلوغ – اهيصك – يعوروك – تشخط – يا فضحيتي – يا عيب الشوم – منضفاه – هووش – وغوغشتنى) ، كما استخدم الكاتب أسلوب التكرار بكثرة وبشكل لافت ، مما أدى إلى الرتابة والملل فى بعض الأحيان ، كما نرى فى الحوار التالى من مسرحية " أولاد جحا ".

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص١٢.

بنت جحا : حتروح النار
ابن جحا : حتروح النار
زوجة جحا : حتروح النار [١]
وكذلك الحوار التالي من مسرحية قميص السعادة :
الوزير : مالكش دعوة لو عرف المعلوب ح أهربك من البلاد
رئيس الشرطة : مالكش دعوة لو عرف المعلوب ح أهربك من السجن[٢]
وبالإضافة لذلك وقع الكاتب فى بعض الأخطاء التربوية ، حيث جاءت بعض الكلمات على لسان بعض الشخصيات فى مواقف التوبيخ والنقد المباشر بشكل يبعد عن المعاني الجمالية والأخلاقية ، وهذا ما يؤخذ على الكاتب لما لهذه الألفاظ من أثر سلبي على نفسية الطفل ، إذ قد تثير فى نفسه الشعور بالإهانة ، وقد يضيفها إلى قاموسه اللغوي فيرددها ويتعامل بها مع الآخرين ، ونذكر من هذه الكلمات مثلاً (قرفتنى – معتوه – بلا نيلة – طز - الزفت - خرفت – خايب - مفجوع – عبيط - كذابة – نصابة – غبية .... وغيرها)
وبصفة عامة تمكن "السيد حافظ" من صياغة حواره بأسلوب إبداعي ووضع له القالب المناسب الذى حمل الدلالات الفكرية والأسس الجمالية ، وذلك يرجع لمدى قدرته التخيلية على تحقيق التناسق بين الحوار الصوتى والدلالي ، حيث جاءت لغته الحوارية تتناسب دلالاتها وتتلاقى معانيها على حوارت إيقاعية متناغمة. ومن هنا استطاع الحوار فى مسرح حافظ الموجه للأطفال أن ينهض بالوظائف المنوطه به .

---

(١) مسرحية " أولاد جحا " مرجع سابق ، ص١٨.
(٢) مسرحية " قميص السعادة " مرجع سابق ، ص١١.

تعقيب :

مع كون أعمال "السيد حافظ" موجهة إلى فئة الناشئة من (٩ -١٥) والتى تتسم ببداية تكون الفكر السياسي عند الطفل واهتمامه بالشأن العام والمجتمع المحيط فقد اتسمت الأفكار الثورية التى وضعها "السيد حافظ" كنواة لأعماله الموجهة إلى الطفل فى هذه المرحلة بالفعل الثوري الكامل الساعي إلى تغيير جذري فى حياة الفرد ومن ثم المجتمع. ولم يقف الكاتب فقط عند هذه المرحلة بل أوضح من خلال اختياره للشخصيات والأحداث حقيقية الفعل الثوري بمراحله التى تشمل الرفض ثم الوعي ثم الرغبة فى التغيير ثم الفعل الثوري المتكامل، وما تقتضيه من تبصير للشخصيات بحقيقة الظلم الواقع عليها ، وإدراكها لهذا الظلم ومن ثم تنتج مرحلة الرفض التى تليها مرحلة الوعي بحتمية المواجهة التى تولد تلقيئًا الرغبة فى التغيير ، والذى لا يتحقق إلا بالفعل الثوري الذى يشمل الجميع لإزاحة السلطة المستبدة وإحلال العدالة محل الظلم. هذه الأفكار المعروضة من خلال حبكات تعد إلى حد حبكات مركبة، وشخصيات تتداخل وتشتبك مع الحدث فى حوار شيق جذل تؤكد لدى الطفل فى هذه المرحلة ضرورة وحتمية الفعل الثوري، وأهميته فى حياة الأمم والشعوب، لكي تحقق الأزدهار والرقي المنشودين، وهو ما يعد إنعكاسًا مباشرًا لفكر "السيد حافظ" السياسي نفسه، والذى يتمسك بحتمية الثورة على الظلم أي ظلم وتحقيق العدالة والتخلص من التبعية بالقوى المهيمنة على مقدرات الشعوب والراغبة فى إزلالها.

الفصل الثالث

دراسة لمفهوم الثورة فى مسرح السيد حافظ

مقدمـة :

تتعرض الدراسة لمفهوم الثورة فى مسرح "السيد حافظ" للأفكار الثورية الواردة فى المسرحيات قيد الدراسة، والتعرف على مدى كونـها ثوريةً أم انقلابيةً أم تمرديةً إلى جانب مراحل تطور فكرة الثورة فى كل مسرحية، ومدى تناسب ذلك مع الفئة العمرية المقدم لـها العمل .

فالأفكار الثورية المطروحة فى أعمال الكاتب السيد حافظ يمكن أن تنقسم – من وجهة نظر الباحثة – إلى :

- أفكار ثورية إيجابية تحقق مراحل تطور الفعل الثورى الأربعة كاملة، وتنتهى بانتصار فكرة الثورة على الفساد.
- أفكار انقلابية وتسعى إلى تغيير الوضع الراهن لصالح فئة معينة، دون النظر إلى رفع الظلم والمفاسد رغم تحقيقها لمراحل الفعل الثورى الأربعة.
- أفكار تمردية تقف عند حد التمرد على الوضع الراهن دون محاولة جادة لتغييره، أو دون نجاح فى إحداث هذا التمرد.
- أفكار ثورية متعلقة بالذات وتقتصر على محاولة الفرد تحقيق رغباته وميوله واحتياجاته دون النظر إلى مدى تناسبها مع منظومة القيم والأخلاق.
- أفكار داعية للتثوير دون إحداث فعل ثورى حقيقى، وتقف عند مرحلة من مراحل تطور الفعل الثورى دون تجاوزها.

وترى الباحثة أنه لتحقق الفكرة الثورية لابد للكاتب أن يطور

فكرة الثورة ؛ لتمر بالمراحل الأربعة كاملةً لتحقيق الفعل الثورى دون التوقف عند مرحلة معينة، حتى يمكننا اعتبارها فعلاً ثوريًا حقيقيًا مرسخًا لمفهوم الثورة . كما يجب أن تتناسب تلك الأفكار مع الفئة العمرية المقدم لها العمل، فكل مرحلة عمرية تصلح لتقديم نوع معين من الأفكار وفقًا لخصائص تلك المرحلة وسماتها ، وهو ما ستتعرض له الباحثةتفصيلاً فى الصفحات التالية .

تجليات الثورة فى مسرح " السيد حافظ " :

من خلال ما استعرضته الباحثة من تحليل فى الفصلين الثانى والثالث ، وفى ضوء ما اختارته من نصوص لإجراء هذا التحليل ، وما أشارت إليه فى الفصل الثانى من مراحل تطور فكرة الثورة والمتمثلة فى : (الرفض – الوعى – الرغبة فى التغيير – الفعل الثورى) ، ترى الباحثة أن هذه المراحل الأربعة التى تحقق مفهوم الثورة تتحقق فى مسرحيات الكاتب، حيث تظهر فى أعمال الكاتب مجموعة من الأفكار الثورية التى تدور حولها المسرحيات قيد الدراسة . وتستعرض الباحثة من خلال ذلك الأفكار الثورية عند الكاتب، ومدى تحقيقها لمراحل تطور فكرة الثورة، ومدى تناسبها مع الفئة العمرية المقدم لها العمل.

الأفكار الثورية عند السيد حافظ :

تتمثل هذه الأفكار فى الثورة على الأفكار المسبقة، والثورة على الجهل من أجل امتلاك العلم والثورة على الذات من أجل التغيير للأفضل، والثورة على الفساد الاجتماعى، والثورة على السلطة المستبدة. وتتجلى هذه الأفكار فى أعمال الكاتب على النحو التالى :

الثورة على الأفكار المسبقة :

تظهر فكرة الثورة على الأفكار المسبقة عند "السيد حافظ" فى مسرحية " قميص السعادة " فى ثورة السلطان على فكرة مسبقة هى مرضه الوهمى، وارتباطه بصلة القربى مع الوزير الفاسد، لكنه وبتحريض من المهرج "دندش" يثور على هذه الأفكار ويتخلص منها.

الثورة على الذات والتمرد على السلبية من أجل تغيير الواقع :

هذه الفكرة تعد من الأفكار بالغة الأهمية حيث نراها عند "السيد حافظ" فى عملين من أربعة أعمال قيد الدراسة ، أى أن هذه الفكرة استحوذت على قدر كبير من اهتمام الكاتب.

نرى عند "السيد حافظ" تمرد السلطان على ذاته واستسلامه وانهزاميته فى مسرحية قميص السعادة وإن كان هذا التمرد قد جاء بتحفيز خارجى من مهرجه ، وليس نابعاً من ذاته نفسها، إلا أنه يؤدى فى النهاية إلى نفس النتيجة وهى رفض السلطان لسلبيته وعجزه ومضيه نحو معرفة حقيقة محبة شعبه له . وفى مسرحية "سندريللا والأمير" نرى تمرد "سندريللا" على ذاتها وسلبيتها تجاه ما تتعرض له من ظلم ، واغتصاب لحقوقها المكتسبة، فنراها تتمرد على هذه السلبية فى مواجهة زوجة الأب، والمطالبة بتجربة الحذاء ثم نراها مرةً أخرى تثور على سلبيتها بتحفيز من "أم الخير" لتسعى نحو استعادة حقوقها التى اغتصبها الوزير وابنته .

وتعد فكرة التمرد على الذات والسلبية من أهم الأفكار الواضحة فى أعمال الكاتب ؛ نظرًا لأهميتها للفئات العمرية التى تتعامل معها تلك النصوص ، فالطفل فى أمس الحاجة إلى تعديل وتغيير مفاهيمه عن ذاته بصفة دائمة مع التمرد على الأوضاع الانهزامية والسلبية التى تؤدى به فى النهاية إلى الاستسلام إما لأفكار وهمية غير حقيقية ، أو لسلطة غاشمة تتحكم فى مقدراته وفى كلتا الحالتين فإن التمرد على سلبية

الذات هو العلاج الناجع للتخلص من الاستسلام ، والإحساس بالعجز فى مواجهة الظروف ، وكلها أمور يحتاجها الطفل خلال تلك المرحلة المهمة من تكوين شخصيته .

الثورة على الفساد الاجتماعى :

تمثل الثورة على الفساد الاجتماعى واحدةً من الأفكار الثورية الهامة بالغة الأثر فى تكوين وعى مجتمعى قوى لدى الطفل ، فالفساد الاجتماعى هو المرض الذى يصيب المجتمعات بالشلل ويجعلها عرضة للأفكار الهدامة والسلبية والاستسلام .

تظهر هذه الفكرة بشكل قوى جدًا فى أعمال "السيد حافظ" حيث نراها فى مسرحية "على بابا" متمثلة فى ثورة على بابا على جشع وفساد واحتيال التجار فى السوق، ومحاولته لمواجهة هذا الفساد بمنتهى الشجاعة مع مؤازرة صديقه "حمدان" له ، غير أن هزيمة "على بابا " فى هذه المعركة لم يثن حمدان عن مواصلة السعى للثورة على الفساد الاجتماعى، فظل على مساره حتى النهاية ، لدرجة أنه يثور على فساد "على بابا" نفسه لاحقاً ويطالب بمحاكمته هو و"مرجانة" ؛ بسبب ما ارتكباه من جرائم . وفى مسرحية أولاد جحا يتمثل الفساد الاجتماعى فى ما فعله الفيل من خراب ودمار فى شوارع المدينة ، الأمر الذى دفع أهل المدينة إلى الثورة ، ومحاولة مواجهة هذا الفساد من خلال تفويض "جحا" فى مطالبة تيمورلنك بمنع الفيل من انتهاك المدينة غير أن الخوف من بطش "تيمورلنك" يتملك من الناس فيتراجعون عن

مساندة "جحا" ، بل ويتهمونه بالتآمر مع "تيمورلنك"، غير أن قدرة "ابن جحا" على تبرئة أبيه والعمل على نزع الخوف من نفوس الناس يجعله هو الأقدر على تجميع الناس، ومواجهة حالة الفساد المجتمعى المستشرية فى البلاد؛ حتى ينجحوا فى النهاية فى التخلص من الفيل ، ومن نظام تيمورلنك كله .

وفى مسرحية "سندريللا والأمير" نجد الفساد الاجتماعى متمثلاً فى محاولات زوجة الأب حجب سندريللا عن نيل حقوقها منذ البداية ، ثم محاولات ابنة الوزير حجبها لاحقاً عن حقها فى الزواج بالأمير، غير أن ثورة "سندريللا" على هذا الفساد الاجتماعى تدفعها لمواصلة السعى لنيل حقوقها دون تراجع أو خوف. وفى مسرحية "قميص السعادة" نجد الفساد الاجتماعى يتمثل فى مظاهر فساد الحاشية المحيطة بالسلطان ، حيث يوهمونه كذبًا بأنه مريض ، وأن الشعب لا يحبه ، وذلك لصرف نظره عن ما يفعلونه بالشعب من ضرائب باهظة وإجراءات ظالمة، وفساد اجتماعى يستنزف حقوق وثروات الشعب. ويأتى التحريض على الثورة ضد الفساد الاجتماعى من مهرج السلطان، الذى ينتمى بصورة أو بأخرى إلى طبقة البسطاء الذين يحبون السلطان فعلاً ، كما أن نزول السلطان إلى الناس وتعرفه على حقيقة حبهم له يدفعهم إلى الالتفاف حوله للثورة على هذا الفساد.

ومن الواضح أن هذه الفكرة مسيطرة كلياً على أعمال "السيد حافظ"حيث ظهرت فى المسرحيات الأربعة موضوع التحليل فى هذه الدراسة ، وربما يعود ذلك إلى إيمان الكاتب بأن تغيير المجتمع إلى

الأفضل لا يأتى إلا من خلال الثورة على الأوضاع الاجتماعية الفاسدة التى تستنزف حقوق وثروات الشعب، وتدفع للاستسلام للقهر بسبب الخوف .

وترى الباحثة أن هذه الفكرة تعد أكثر ظهورًا فى أعمال "السيد حافظ". وربما يرجع ذلك إلى صعوبة تفهم الطفل فى سن مبكرة لظاهرة الفساد الاجتماعى، وبداية ظهور وعيه بها فى مرحلة عمرية أعلى . كما أن توجهات الكاتب السياسية تتحكم بقدر كبير فيما يكتب، وهو ما يؤثر بالضرورة فى طبيعة ما يطرحه من أفكار داخل أعماله .

الثورة على السلطة المستبدة :

تسيطر هذه الفكرة على كل أعمال "السيد حافظ" المعروضة للتحليل فى الدراسة الحالية ، حيث نرى الثورة ضد السلطة المستبدة تأتى فى صورة ثورة الأمير على سلطة الوزير فى مسرحية "سندريللا والأمير" وهى ثورة إصلاحية قام بها الحاكم، ومن خلفه جموع الشعب، ومن قبلها ثورة "سندريللا" ضد طغيان الوزير وابنته ؛ لرغبتها فى استعادة حقها المسلوب. كما تظهر نفس الفكرة وبنفس الصورة فى مسرحية "قميص السعادة" حيث يثور السلطان حسان ضد طغيان وهيمنة الوزير والحاشية الفاسدة على مقدرات الشعب ومقدراته هو الشخصية ، وهى بالطبع ثورة إصلاحية قام بها الحاكم والشعب ضد نظام فاسد فأطاحت به كليًا وأتت بنظام أكثر عدالة.

وتتمثل السلطة المستبدة فى مسرحية "أولاد حجا " فى نظام

حكم "تيمورلنك" الظالم والذى يدفع الناس إلى الثورة ضده ، غير أن خوفهم يعيق مسار هذه الثورة حتى يتمكن "جحا" ومن بعده "ابن جحا" من إزالة أسباب الخوف من نفوس الناس ، ودفعهم لنبذ السلبية ، وتجهيزهم لثورة تطيح بنظام "تيمورلنك" المستبد .

وفى مسرحية "على بابا" نجد السلطة المستبدة ممثلة فى الشهبندر والتجار الجشعين الذين يتآمرون ضد "على بابا" ليسلبوه دكانه، ومن بعده حمدان لنكتشف فى النهاية أن فسادهم واستبدادهم لم يكن ليقف عند هذا الحد ، وإنما تجاوزه إلى كونهم هم أنفسهم اللصوص الذين يسرقون دكاكين المدينة . ومن هنا كانت الثورة عليهم التى قادها حمدان فى النهاية لتطيح بهم وتقدمهم إلى العدالة .

وترى الباحثة أن توجهات الكاتب السياسية قد أثرت بشكل واضح فى ما يقدمه من أفكار ثورية فالكاتب السيد حافظ نرى راديكالية الفكر اليسارى مسيطرةً على كتاباته، حيث تمثل ذلك فى ربطه للفساد والاستبداد السياسى بفساد طبقات بعينها تمثل الرأسمالية المتوحشة التى تسلب مقدرات الشعب، ومن هنا نرى رفضه الكامل للفساد الناتج عن اقتران السلطة برأس المال، ورغبته الواضحة بالإطاحة كليًا بهذا الفساد ، وبشكل يتسم بقدر واضح من العنف .

مراحل تطور الفعل الثورى عند السيد حافظ :

تتمثل مراحل تطور الفعل الثورى كما سبق وأشارت الباحثة فى أربع مراحل متعاقبة تؤدى إلى بعضها البعض فى تتابع متسق ومتناغم

مع تطور الحالة الثورية ، وهذه المراحل تتمثل فيما يلى :

- مرحلة الرفض : وتتمثل فى رفض الشخصية لأمر ما سلبيًا كان أم إيجابيًا، وهى الدافع وراء الفعل فيما بعد .
- مرحلة الوعى : وتتمثل فى إدراك الشخصية للمشكلة التى تواجهها ، وتنامى وعيها بضرورة إيجاد حل حقيقى لها .
- مرحلة الرغبة فى التغيير : وتتمثل فى تنامى وعى الشخصية إلى درجة تدفعه إلى تنامى رغبته فى تغيير الواقع المحيط به من خلال اشتباكه بشكل مباشر أو غير مباشر مع هذا الواقع لتغيير مفرداته ، ودفعه نحو التحسن .
- مرحلة الفعل الثورى : وهى المرحلة التى تقوم فيها الشخصية بالفعل الحقيقى للتغيير، سواء كان الفعل إصلاحيًا أو هادئًا أو راديكاليًا يتسم بالعنف، أو حتى مجرد التحريض على التغيير .

مرحلة الرفض :

تتجلى مظاهر الرفض عند "السيد حافظ" فى رفض "سندريللا" الاستسلام لاستبداد زوجة أبيها ، ثم رفضها الاستسلام لاستبداد الوزير وابنته ، إلى جانب رفض الأمير تصديق مزاعم الوزير وابنته بشأن "سندريللا" وفى مسرحية "قميص السعادة" يأتى رفض "ست الحسن" الزواج من السطان كرد فعل على ضعف شخصيته، ثم رفض السلطان للاستسلام لفكرة المرض الوهمى بدافع من مهرجه ؛ لتكلل مرحلة الرفض عنده والتى تنتهى بسعيه لاستبيان حقيقة الأمر والتأكد من محبة

الشعب له . وفى مسرحية " أولاد جحا " يرفض الشعب إستبداد "تيمورلنك" كما يرفض "جحا" ومن بعده إبن جحا وابنته الاستسلام لهذه السلطة الغاشمة، ويرفض "سالم" الاستسلام لقرارات "تيمورلنك" ويصر على الزواج من بنت جحا . أما فى مسرحية "على بابا" يأتى رفض على بابا للاستسلام لجشع تجار السوق من أهم بوادر الرفض فى هذا العمل ، يليه رفض "حمدان" لنفس المسلك ، ثم رفض الشعب بأسره هذا الجشع ، غير أن الرفض السلبى يظهر فى تغيير مسلك "على بابا" بعد العثور على كنز المغارة ، فتنقلب أحواله إلا أن الرفض الإيجابى يستمر مع "حمدان" حتى النهاية كدافع للتغيير.

وترى الباحثة أن مرحلة الرفض عند الكاتب تظهر بوضوح كمرحلة أولية من مراحل تطور فكرة الثورة عنده، حيث أن رفض الوضع القائم أيًا كانت بساطته هو الدافع الأساس وراء القيام بالفعل الثورى لاحقًا.

مرحلة الوعى :

تحتاج هذه المرحلة إلى مدة زمنية تكتسب فيها الشخصية الوعى بحقيقة المشكلة، والوعى بضرورة الحل، إلى جانب الوعى بكيفية تنفيذ هذا الحل ؛ لذلك فهى من المراحل الممتدة على مدار الفعل الثورى ككل منذ بدايته وحتى نهايته . وهى مرحلة لا يمكن فصلها عضويًا عن باقى المراحل نظرًا لتشابكها مع كل المراحل السابقة والتالية عليها .

يظهر الوعى عند شخصيات "السيد حافظ" فى مسرحية "سندريللا والأمير" من خلال وعى "سندريللا" بأهمية الحفاظ على حقها فى مواجهة سلطة زوجة أبيها ، ومن بعدها سلطة الوزير وابنته ، إلا أن هذا الوعى غير الكامل يكتمل من خلال دفع شخصية أم الخير لها للاستمرار فى المطالبة بحقها حتى يتجلى الوعىمكتملاً باكتشافها اللعبة التى يمارسها الوزير وابنته لإهدار حقها ، ثم اكتشافها حقيقة غياب الأمير عن القصر باحثًا عنها ، وهى بذلك قد نمت وعيها على مدار رحلتها لاستكشاف الحقيقة .

وفى مسرحية "قميص السعادة" يظهر وعى ست الحسن بضعف شخصية السلطان مبكرًا مما يؤدى إلى رفضها له ، ثم يظهر وعى السلطان بحقيقة أمر الوزير وفساد الحاشية ، ورغم عدم قيامه بأى إجراء ضدهم إلا أن هذا الوعى يستكمل من خلال نزوله إلى الشعب بإيعاز من المهرج "دندش" ، ليكتشف حقيقة محبة الشعب له فيكتمل وعيه بالحقيقة ، ويتجه نحو حل المشكلة جذريًا ؛ يستعين السلطان هنا بدندش المهرج لاستكمال وعيه ، ومن بعده محبة الشعب للوقوف على قدمين ثابتتين فى مواجهة فساد الوزير . ويظهر الوعى مبكرًا فى مسرحية "على بابا" من خلال وعى على بابا وحمدان بحقيقة جشع التجار ومحاولة مواجهة هذا الجشع ، إلا أن هذا الوعى يضمحل عن على بابا بعد العثور على الكنز ، فيتحول إلى واحد من اللصوص ، بينما يتنامى عند حمدان فيستمر فى طريق المواجهة . كما أن وعى مرجانة المتأرجح بين علمها بضرورة المواجهة، وتسترها على أفعال زوجها

يأتى كنسق فريد من حالة الوعى لم يتكرر فى أعمال "السيد حافظ" حيث نرى الوعى المتأرجح وانعكاساته على الفعل كما سنرى لاحقًا .
وفى مسرحية "أولاد جحا" يظهر وعى الشعب بخطورة موقف الفيل داخل المدينة، ومدى استبداد "تيمورلنك" وسعيهم للمواجهة إلا أن هذا الوعى المنقوص لم يكتمل إلا عندما عمل "جحا" ومن بعده ابنه على استكمال هذا الوعى من خلال فترة زمنية يتخلص فيها الناس من مخاوفهم ، ويتسلحون بما يلزم لمواجهة ظلم تيمورلنك . ويظهر "الشيخ شافعى" كمتمم لهذا الوعى من خلال تبرئته "لجحا " من تهمة التآمر والعمل مع "ابن جحا" و" سالم" على توفير ما يلزم من مال وعتاد للمقاومة .

وترى الباحثة أن الوعى عند شخصيات "السيد حافظ" يبدأ ذاتيًا ناقصًا، ويكتمل من خلال الاستعانة بمكملات هذا الوعى سواء كانت فى صورة شخصيات أخرى تسعى لإكمال ما نقص من وعى ، أو تكشف حقائق معينة ، أو حتى أشياء خارجية بعيدة عن ذات الشخصية ، وهى سمة تظهر عند الكاتب ، وتوضح مدى أهمية استكمال الوعى عنده كمرحلة بالغة التأثير فى الفعل الثورى .

غير أن الوعى عند "السيد حافظ" وعيًا سياسيًا صرفًا يعمد إلى توجيه الطفل منذ الصغر نحو الاشتباك مع الواقع السياسى ، ومحاولة علاج مظاهر الفساد فيه ، وهو فرق جوهرى فى التعامل مع الوعى عند الكاتب .

مرحلة الرغبة فى التغيير :

لا يمكن للفعل الثورى أن يحدث دون وجود رغبة حقيقية من جانب القائم به فى إحداث تغيير حقيقى وجوهرى فى واقعه المحيط به ، وبالتالى فإن مرحلة الرغبة فى التغيير هى المرحلة قبل الأخيرة التى تفجر الفعل الثورى ذاته .

تظهر الرغبة فى التغيير فى أعمال "السيد حافظ"من خلال مسرحية "سندريللا والأمير" حيث تظهر رغبة "الأمير" فى البحث عن صاحبة الحذاء ، ثم رغبته فى معرفة حقيقة ما حدث مع "سندريللا" وأخيرًا رغبته فى استرداد عرشه الذى سلبه الوزير وابنته ، وتظهر رغبة سندريللا فى التغيير عندما تظهر رغبتها فى استرداد حقها من الوزير وابنته من خلال رحلة طويلة من الكفاح والاكتشاف ، حيث تتنامى هذه الرغبة فى نفس "سندريللا" على مدار رحلتها لاسترداد حقها الضائع . تظهر الرغبة فى التغيير فى مسرحية "قميص السعادة" لحظة أن يقرر السلطان النزول إلى الشعب ، ومعرفة حقيقة حبه له ، ورغبته فى التخلص من مرضه الوهمى ، مما يدفعه إلى اكتشاف مفاسد الوزير . وفى مسرحية "على بابا" تظهر رغبة على بابا فى تغيير الواقع الاجتماعى والسياسى الفاسد مبكرًا من خلال مواجهته لجشع التجار فى السوق ، ثم محاولته الاستفادة من الكنز لدعم الفقراء ، لكن حدوث سقطته الدرامية تجعل هذه الرغبة تختفى لتحل محلها رغبته فى الاستفادة من الكنز وحده ، مما يحوله من مناضل إلى لص ، بينما تظل

رغبة "حمدان" فى التغيير ظاهرة حتى النهاية ، وهو ما يدفعه إلى المطالبة بمحاكمة "على بابا" كأساس لإحداث تطهير المجتمع من المفاسد دون استثناء لأى أحد . وتظهر الرغبة فى التغيير فى مسرحية "أولاد جحا " من رغبة الشعب فى التخلص من الفيل، والتى تتصاعد بتأثير من "جحا وابنه وبنته والشيخ شافعى " إلى الرغبة فى إسقاط نظام "تيمورلنك " الفاسد كليًا ، ورغم أن هذه الرغبة تبدو خافتة فى البداية إلا أنها تتنامى مع تنامى وعى الشعب ، واكتمال تسلحه بأساليب التخلص من هذه المفاسد .

ومن الواضح أن ظاهرة التأرجح بين الرغبة المتأخرة والمبكرة فى التغيير تظهر بجلاء أيضًا عند "السيد حافظ" حيث أن بعض الشخصيات تبدو رغبتها فى التغيير مبكرةً جدًا "كعلى بابا وحمدان" فى التخلص من جشع التجار ، ورغبة الشعب وابن جحا فى التخلص من الفيل ، بينما تظهر متأخرةً عند "السلطان حسان" وعندى "الأمير" . إلا أن مسار تنامى الرغبة فى التغيير يأتى متناميًا متصاعدًا إلى حين الوصول إلى مرحلة الفعل الثورى .

تظهر الرغبة فى التغيير عند "السيد حافظ"مرتبطةً بعملية الحراك الثورى لإصلاح المجتمع باقتلاع الفساد من جذوره ، وهى إحدى السمات الغالبة على الطرح الثورى عند "السيد حافظ" نظرًا لما يتميز به من محاولة لإنماء الفكر السياسى عند الطفل .

مرحلة الفعل الثورى :

تأتى هذه المرحلة مجللة للمراحل الثلاثة السابقة ، فهى نتاج الرفض وتنامى الوعى والرغبة فى التغيير، فلا يمكن للفعل الثورى أن يحدث من تلقاء نفسه دون وجود رفض لمشكلة ما ، ووعى كامل بها ، ورغبة حقيقية فى تغييرها وحلها .

يظهر الفعل الثورى عند "السيد حافظ"فى مسرحية "سندريللا والأمير" فى استعادة الأمير لعرشه ، وعزله للوزير الفاسد ، واستعادة حقوق الشعب وحقوق "سندريللا"حيث تدخل الأمير لعزل الوزير لإصلاح الوضع الاجتماعى والخلل السياسى الذى أدى إلى فقدانه لعرشه. يظهر الفعل الثورى فى مسرحية "قميص السعادة" من خلال عزل السلطان للوزير والحاشية الفاسدة وتعيين أفراد من الشعب مكانهم كإصلاح جذرى للنظام السياسى الفاسد الذى أدى إلى الفساد المجتمعى ، ومن خلال هذا الفعل الثورى يكتسب حب "ست الحسن" وموافقتها على الزواج به. وفى مسرحية "على بابا" يأتى الفعل الثورى فى كشف تلاعب وفساد التجار، وتقديمهم للمحاكمة واسترداد حقوق الشعب من المغارة ، مع إصرار حمدان على محاكمة "على بابا" بسبب تحوله إلى لص ، وهو فعل متمم للفعل الثورى حيث رفض "حمدان" أى استثناءات قد تؤدى إلى عودة عجلة الفساد والاستبداد للدوران من جديد . وفى مسرحية "أولاد جحا" يتم الفعل الثورى بإغراق مراكب الأفيال على يد "ابن جحا" وسكان المدينة ، والإطاحة بنظام حكم "تيمورلنك" وتحول

رموز حكمه إلى تماثيل أفيال وهو فعل استغرق الكثير من الوقت والاستعداد للوصول إليه.

ويتسم الفعل الثورى عند "للسيد حافظ" بالجماعية والميل إلى الحراك الراديكالى العنيف ، ففى جميع المسرحيات انتهى الأمر بالإطاحة برموز النظام الفاسد ، ولكن بعد التفاف الجماهير حول رمز يقود الحراك الثورى ، فهو فى المقام الأول فعل جماعى يتسم بالجذرية فى التغيير.

الخاتمة والنتائج

الخاتمة :

يتضح مفهوم الثورة عند "السيد حافظ" بالثورة على الفساد بكافة أشكاله مجتمعيًا وسياسًا وذاتيًا ، ومحاولة اقتلاعه من جذوره. ووفقًا لما سبق إيضاحه ترى الباحثة أن الأفكار الثورية عند "السيد حافظ " تظهر على النحو التالى :

- **أفكارًا ثوريةً إيجابيةً تحقق مراحل تطور الفعل الثورى الأربعة كاملة ، وتنتهى بانتصار فكرة الثورة على الفساد ، كما هو الحال مع الأفكار الثورية فى مسرحيات "السيد حافظ" الأربعة.**
- **أفكارًا انقلابيةً وتسعى إلى تغيير الوضع الراهن لصالح فئة معينة دون النظر إلى رفع الظلم والمفاسد رغم تحقيقها لمراحل الفعل الثورى الأربعة ، ولم تظهر إلا فى محاولة الوزير الانقلاب ضد الأمير ، والاستيلاء على عرشه فى مسرحية "سندريللا والأمير" "للسيد حافظ" .**
- **أفكارًا ثوريةً متعلقة بالذات ، وتقتصر على محاولة الفرد تحقيق رغباته وميوله واحتياجاته دون النظر إلى مدى تناسبها مع منظومة القيم والأخلاق ، كما هو الحال فى شخصية "على بابا" فى مسرحية "على بابا" للكاتب "السيد حافظ"**

كما ترى الباحثة وجود تباين فى مصدر استقاء الحدث ، فنجد أن "السيد حافظ" يلجأ إلى عالم التراث لتغليف أعماله بصبغة تراثية تتفق مع الطرح الثورى الذى يرغب فى نقله إلى الطفل ، وهو ما أثر على

استخدام الكاتب للغة حيث نرى اللغة الفصحى مع خلطها أحياناً بالعامية فى أعمال "السيد حافظ".

وأعمال "السيد حافظ" موجهةٌ إلى فئة الناشئة (٩ ــ ١٥) عام ، فإن استخدامه للقالب التراثى يتناسب مع هذه الفئة ، كما أن طرحه المباشر للفكر الثورى والفعل البطولى من جانب الشخصيات يؤكد عمق فهمه لخصائص هذه الفئة التى يخاطبها .

وقد اعتمد الكاتب على الصراع القائم بين الشخصيات الرافضة للأوضاع القائمة والتي تسعي إلى تغييرها من ناحية ، والشخصيات المهيمنة التي تحاول فرض وصايتها وسلطتها الغاشمة على الشخصيات الرافضة ،هذا الصراع بين الشخصيات الرافضة والشخصيات المهيمنة هو ما ييسر على الكاتب توصيل أفكاره الثورية سواء كانت أفكارًا داعيةً للإصلاح الهادي ، أو كانت أفكارًا تثويرية تدعو إلى التغيير الجذري للأوضاع من خلال المواجهة المباشرة.

النتائج :

بعد دراسة مفهومى الثورة عند "الكاتب"، خرجت الباحثة بالنتائج التالية :

١. يتجلى مفهوم الثورة عند "الكاتب" فى تغيير الأوضاع بصورة جذرية من خلال المواجهة المباشرة.
٢. يمر مفهوم الثورة عند "الكاتب" بمراحل التطور الأربعة والمتمثلة فى (الرفض والوعى والرغبة فى التغيير والفعل الثورى).
٣. يتسم الفعل الثورى عند "الكاتب" بالقوة وليس العنف ، فالفعل الثورى عنده لابد وأن ينتهى بالتغيير الإيجابى للأوضاع ، وتحقيق العدالة وإنزال العقاب بالفاسد ، أو إسقاط النظام الفاسد بكل معاونيه .
٤. يتفق مفهوم الثورة عند "الكاتب" مع خصائص المرحلة العمرية المقدم لها العمل .
٥. تمكن "الكاتب" من خلال توظيفه لعناصر البناء الدرامى (الفكرة – الحدث – الشخصيات – الصراع – الحوار – الحبكة) من نقل أفكاره الثورية إلى فئة الأطفال المستهدفة بالعمل ، مع فهم كامل لخصائص تلك الفئات مما أدى به إلى نجاح كبير فى نقل تلك الأفكار.
٦. الأفكار الثورية كانت واضحة عند "الكاتب" نظرًا لتقديمها بشكل مباشر .
٧. جاءت مراحل الفعل الثورى أكثر وضوحًا عند "الكاتب".

٨. تركزت فكرة الثورة عند "الكاتب" على تغيير الواقع الاجتماعى والسياسى بصورة قوية ، وتنمية الوعى السياسى الثورى عند الطفل لتمكينه من مواجهة تحديات الواقع فى المستقبل.

٩. تميزت أعمال "الكاتب " بالخطاب السياسى الثورى المباشر ، حيث يمكن اعتبار أعمال "السيد حافظ" أعمالاً تثويريةً.

قائمة المصادر والمراجع

مراجع الدراسة

أولاً : المصادر :

١. "السيد حافظ": مسرحية " على بابا " ، مركز الوطن العربى ، الإسكندرية ، ١٩٩٠م.
٢. مسرحية " أولاد جحا " ، العربى للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٦م.
٣. مسرحية "سندريللا والأمير"، العربى للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٦م.
٤. مسرحية " قميص السعادة " ، نسخة كومبيوتر حصلت عليها الباحثة من أ/ السيد حافظ مؤلف المسرحية.

ثانياً : المراجع العربية المؤلفة :

١. إبراهيم حمادة (د) : " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥م.
٢. هوامش فى النقد والدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ م.
٣. أحمد إبراهيم: التنظيم الثورى ، الدار الجماهيرية، طرابلس ، ١٩٨٢ م.
٤. أحمد صقر (د) : في النقد المسرحي (تاريخ النقد ونظرياته) ، مركز الإسكندرية ، القاهرة ، ٢٠٠١ م.
٥. مسرح الأطفال، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية ، ٢٠٠٤م.
٦. أحمد نجيب (أدب الأطفال علم وفن) دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٩١ م.

٧. إيمان العربى النقيب : القيم التربوية (دراسة فى مسرح الطفل) دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٢ م.
٨. أيمن تعليب (د) : الثورة والوجود " أسئلة الثورات العربية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠١١م.
٩. توفيق الحكيم : فن الأدب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٨ م.
١٠. جمال عبدالناصر : فلسفة الثورة ، بيت العرب للتوثيق العصرى ، القاهرة ، ١٩٩٦ م.
١١. رجب بودبوس : محاضرات فى علم الثورة ، المركز العالمي لدراسات للكتاب الأخضر، القاهرة ٢٠١١م.
١٢. رشا رشدى (د) : نظرية الدراما ، مكتبة الإنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٢ م.
١٣. فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ م.
١٤. رضا غالب (د) : الممثل والدور المسرحى ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٦ م.
١٥. زينب على محمد (د) : الهوية الثقافية ومسرح الطفل ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ٢٠١٣م.
١٦. سعد الدين إبراهيم : مصرفى ربع قرن ١٩٥٢ – ١٩٧٧ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١ م.
١٧. سمير سرحان (د) : دراسات فى الأدب المسرحى ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م.

١٨. شعبان الطاهر الأسود (د) : علم الاجتماع السياسي (قضايا العنق السياسي والثورة) الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ٢٠٠١ م.
١٩. شكرى عبدالوهاب (د) : النص المسرحى (دراسة تحليلية لاصول الكتابة المسرحية) مؤسسة حورس الدولية للنشر، الاسكندرية ، ٢٠٠٩ م.
٢٠. عادل النادى (د) : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣م.
٢١. عبدالتواب يوسف : الطفل العربي والأدب الشعبي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
٢٢. عبدالرؤوف أبو السعد : الطفل وعالمه المسرحى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٣ م.
٢٣. عبدالعزيز حمودة (د) : البناء الدرامى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م.
٢٤. عبدالقادر القط (د) : فن المسرحية ، المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٨ م.
٢٥. على الراعى (د) : فن المسرحية ، دار التحرير للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٩ م.
٢٦. على خليفة (د) : مسرح الطفل (البناء والرؤية) ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ٢٠١٣ م.
٢٧. على عاشور الجعفر (د) : مسرح الطفل فى الكويت ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ٢٠٠٧م.

٢٨. عواطف إبراهيم محمد (د) ، وهدى محمد قناوى (د) : (الطفل العربى والمسرح) مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٤م.
٢٩. فاطمة يوسف (د) : دراما الطفل (أطفالنا والدراما المسرحية) مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ٢٠٠٦م.
٣٠. فتحي سلامة : الخطاب الإبداعي للطفل ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ٢٠٠٢ م. .
٣١. فوزي عيسي :، أدب الأطفال (الشعر – مسرح الطفل - القصة) الإسكندرية ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، ٢٠٠٧ .
٣٢. مسرح الطفل ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٨م.
٣٣. كمال الدين حسين (د) : المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر " ١٩٥٢ – ١٩٧٠م" تقديم مختار السويفى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩٢ م.
٣٤. المسرح التعليمي بين المصطلح والتطبيق ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ٢٠٠٥ م.
٣٥. مجموعة من المؤلفين : دراسات فى مسرح السيد حافظ ، الجزء الأول ، مكتبة مدبولي .
٣٦. محمد حامد أبو الخير : مسرح الطفل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ م.
٣٧. محمد رجب النجار (د) : جحا العربى ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٨م.
٣٨. محمد عمارة (د) : الإسلام والثورة ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨٨ م.

٣٩. محمد فوزي مصطفي (د) : دراسات فى مسرح الطفل (تنظيراً وتطبيقاً)، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠١٣م.
٤٠. محمود أمين العالم : الثقافة الثورة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٠ م.
٤١. محمود حسن إسماعيل : المرجع فى أدب الأطفال ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ٢٠٠٤ م.
٤٢. نبيل راغب (د) : موسوعة الإبداع الأدبي ، المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٦م.
٤٣. دليل الناقد الأدبي ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٨ م.
٤٤. نجلاء محمد على أحمد (د) : دراما ومسرح الطفل ، ما هى للنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، ٢٠١٠م.
٤٥. نزيهة بن طالب وشنايف الحبيب : الشخصية التراثية الشعبية فى مسرح الطفل بالكويت ، دراسات فى أداب الطفل ، العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٦ م.
٤٦. هادى نعمات الهيتى : أدب الأطفال (فلسفه ، فنونه وسائطه) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦م.
٤٧. يعقوب الشارونى : فن كتابة المسرح للطفل ، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل ديسمبر ١٩٧٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦م.

ثالثاً : المراجع المترجمة :

١. ألا رديس ينكول ، علم المسرحية ، ترجمة درينى خشية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٥٨ م.

٢. إنجرام باى ووتر : أرسطو (فن الشعر) ترجمة وتعليق : إبراهيم حمادة ، مركز الشارقة للإبداع الفكرى ، الشارقة ، ٢٠٠٠ م.

٣. إيريك سيلبين : الثورة والتمرد والمقاومة قوة الحكاية ، ترجمة أسامة الغزولي ، المركز القومى للترجمة ، القاهرة ، ٢٠١٢ م.

٤. لاجوس اجرى: فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، الهيئة المصرية العامة لكتاب ، القاهرة ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٠م.

٥. يورى كرازين : علم الثورة فى النظرية الماركسية ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥م.

رابعاً : الدراسات العربية :

٦. شيرين جلال محمد الطنطاوى : القيم الفنية فى مسرحيات الأطفال ما بين (١٩٨١ – ٢٠٠١م) دراسة تحليلية رسالة ماجستير ، المعهد العالى للنقد الفنى ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٥م.

٧. محمد إبراهيم الدسوقي : سيكولوجية التمرد (دراسة نفسية

مقارنة بين المتمرد على السلطة والسيكوباتى)، رسالة ماجستير ، الآداب ، جامعة عين شمس ، ١٩٨٩ م.

٨. محمد عبدالحليم السيد سرور : المسرح التعليمى والتغيرات الاجتماعية فى مصر " ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ نموذجاً " دراسة تحليلية ، رسالة دكتوراه ، الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ٢٠١٣ م.

٩. يوسف عبد الرحمن إسماعيل : البناء الفنى للحكاية الشعبية على بابا والاربعين حرامى (بين الموروث الشعبى والحكايات المسرحيه) دراسة تحليله مقارنه ، رسالة ماجستير أكاديمية الفنون ، المعهد العالى للنقد الفنى ، ٢٠٠٥ م.

خامساً : المجلات والدوريات العلمية :

١. أحمد نبيل أحمد ، استلهام الحكايات الشعبية للتنشئة الاجتماعية فى مسرح الطفل ، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد (١١) ، البحرين ٢٠١١ .

٢. حبيب ظاهر حبيب (د): المسافة الجمالية فى مسرح الطفل ، مجلة كلية التربية الأساسية ، ٢١) علمى/٨٥) (٢٠١٥).

٣. فاطمة يوسف محمد (د): (مفاهيم الكتابة فى مسرح الطفل فى القرن ٢١ فى مصر) ، مجلة فكر وابداع ، العدد ٤٣ يناير ٢٠٠٨ م.

٤. محمود الضبع: ثورة الإنسان فى قلب الليل ، مقالة منشورة ،

دورية نجيب محفوظ / نجيب محفوظ والثورة . المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، العدد (٥) ، ديسمبر ٢٠١٢م.
٥. نادر القنة، ندوة حول مسرح الطفل عند السيد حافظ ، الإسكندرية ، قصر ثقافة الحرية بالإسكندرية ، أغسطس ١٩٨٨م.
٦. نبيل راغب (د): (أصول الحبكة الدرامية والروائية) ، مجلة فكر وإبداع ، العدد (٢) مايو ، ١٩٩٩م.

سابعاً : الدراسات الأجنبية :

1. Böhmelt, T., & Pilster, U. (2015). The impact of institutional coup-proofing on coup attempts and coup outcomes. International Interactions, 41(1).
2. Burke, E. (2015). Reflections on the Revolution in France and Other Writings(Vol. 365). Everyman's Library.
3. Donohue Jr, J. W. (2015). Dramatic Character in the English Romantic Age. Princeton University Press.
4. Earle, J. S., & Gehlbach, S. (2015). The Productivity Consequences of Political Turnover: Firm-Level Evidence from Ukraine's Orange Revolution. American Journal of Political Science, 59(3).
5. Edgley, C. (Ed.). (2016). The drama of social life: A dramaturgical handbook. Routledge.
6. Fergusson, F. (2015). The idea of a theater: a study of ten plays, the art of drama in changing perspective. Princeton University Press.
7. Giroux, H. A. (2015). Youth in revolt: Reclaiming a democratic future. Routledge.

8. Isaacs, A. (2016). Military Rule and Transition in Ecuador, 1972–92. Springer.
9. Johnston, C. (2015). House of games: Making theatre from everyday life. Routledge.
10. Markoff, J. (2015). Waves of democracy: Social movements and political change. Routledge.
11. Migdal, J. S. (2015). Peasants, politics and revolution: Pressures toward political and social change in the Third World. Princeton University Press.
12. Praveen, K. (2016). Views on the Concept of Childhood and its Representation on Childrens Theatre: A Brief Analysis. Global Media Journal, 2016.
13. Richardson, J. M. (2012). The Blue Glow from the Back Row: Live Theater and the Wireless Teen. English Journal, 102(1).
14. Sokol, E. D. (2016). The Revolt of 1916 in Russian Central Asia (Vol. 71). JHU Press
15. Zhuo, X., Wellman, B., & Yu, J. (2015). Egypt: the first internet revolt?. Boletim do Tempo Presente, (02).

مواقع الإنترنت :

16. - http://elsayedhafez,blogspot.com/2009/4/blog-post_04,html
17. 18- http:www.Flok,culturebh.orgl

السيرة الذاتية

رشا أحمد عبد الرحيم دياب

قسم الاعلام التربوى - كلية التربية النوعية - جامعة طنطا

المؤهلات العلمية :

- بكالوريوس تربية نوعية قسم الإعلام التربوي شعبة (مسرح) بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف في عام ٢٠٠٦.
- دبلوم النقد الفنى تخصص النقد الأدبي بتقدير ممتاز في عام ٢٠٠٩
- ماجستير بتقدير ممتاز في عام ٢٠١٧ بعنوان (مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال شوقي حجاب والسيد وحافظ "دراسة مقارنة") المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون بالقاهرة .
- صدر لها كتاب بعنوان : " مفهوم الثورة فى مسرح الطفل فى أعمال السيد حافظ "

الدرجات الوظيفية :

- معيد في ٢٠٠٦/١١/٢٣
- مدرس مساعد في ٢ /٢٠١٨/٦

الدورات :

أساليب البحث الفعال - من ١٢/ ٣/ ٢٠٠٧ إلي ٢٠٠٧/٣/١٥
مهارات التفكير- من٢٠٠٧/٤/٨الي٢٠٠٧/٤/١١
إدارة الوقت وضغوط العمل- من ٢٠٠٧/٥/٢الي٢٠٠٧/٥/٦
مهارات الاتصال الفعال- من٢٠٠٧/٦/٣الي٢٠٠٧/٦/٥
أخلاقيات وآداب المهنة-من٢٠٠٧/٦/٦الي٢٠٠٧/٦/١٠
اتخاذ القرارات وحل المشكلات - من٢٠٠٧/٦/١١الي٢٠٠٧/٦/١٣
Toefl ٢٠١١/٨/٢٨ من جامعة عين شمس بالقاهرة

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ
وأهم أعماله فى المسرح والرواية
حتى شهر يوليو ٢٠٢٠

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦ / كلية التربية.
- أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/ ١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦– ٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مستشار إعلامى دبى مؤسسة الصدى (٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٢ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراة

عرض له في مسرح الطفل

- مسرحية سندريلا (الكويت–سلطنة عمان–البحرين)	١٩٨٣ إخراج / منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت–دبى–أبوظبى)	١٩٨٣ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت–البحرين– قطر)	١٩٨٥ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت – دبى)	١٩٨٥ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جحا (الكويت – البحرين)	١٩٨٦ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت – بغداد)	١٩٨٧ إخراج / دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت – بغداد)	١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت)	١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم
- مسرحية أولاد جحا (مصر)	١٩٨٩ إخراج / المؤلف.
- مسرحية سندس	١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولوكوكو	١٩٩٠ إخراج / المؤلف.

- مسرحية قميص السعادة –القاهرة ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى بطولة ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربى- عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى- علاء عوض
- مسرحية حب الرومان وخيرزان (القاهرة)
- فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضى.. بطولة : مى عبد النبى - لمياء الأمير - محمد عبد المعطى،أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج د. محمد عبد المعطى
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحى بتونس) بطولة / وفاء الحكيم. محمد عبد المعطى

كتب العديد من الروايات منها :

١- مسافرون بلا هوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- شاي أخضر - شاي بالياسمين ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به –شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩- نورو موسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١- شهرزاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
١٢- كرس على البحر ٢٠١٨
١٣- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨
١٤- الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨
١٥- وتحممت بعطرها ٢٠١٩
١٦- حكاية البنت لامارو قراقوش ٢٠١٩
١٧- لو لم أعشقها ٢٠١٩
١٨- كل هذا الحب ٢٠١٩
١٩- نسيت أحلامى فى باريس ٢٠١٩

مشاريع السيد حافظ الكوميدية للمسرح

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. أنا ما ليش حل
٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة
١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية
١٣. الرقص على النار
١٤. عوانس ٢٠٠٠
١٥. بيت الحبايب

كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن :

١. رجال في معتقل
٢. يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣. والله زمان يا مصر
٤. الأقصى فى القدس يحترق
٥. أحبك يا مصر

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) علي بابا

٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح فى البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق
١٣) القطة يويو
١٤) أحلام بابا نويل
١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته فى الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب

<u>قدم مشروعا للمسرح التجريبى</u>

١) كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى - الطبعة الرابعة
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان
٧) حبيبتي أميرة السينما
٨) إشاعة
٩) إجازة بابا
١٠) الميراث
١١) سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
١٢) إيقاع في رحم الكلمات العذرية
١٣) نغم فى الحلم الفوضوى
١٤) تقسيمات مختزنة للشمس
١٥) سقوط حضارة لوط

١٦) الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)
١٧) المفتاح
١٨) الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
١٩) سيزيف القرن العشرين
٢٠) الأشجار تنحنى أحيانًا (مسرحيات تجريبية) وهي
٢١) رجل ونبي وخوذة
٢٢) امرأة وزير وقافلة
٢٣) طفل وقوقع وقزح
٢٤) لهو الأطفال فى الأشياء شيىء
٢٥) تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا
٢٦) خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى.. كلمة
٢٧) محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة فى شرنقة حبنا ميلادًا
٢٨) تعثر الفارغات فى درب الحقيقة.. بحث
٢٩) ياله من عالم مظلم بارد متخبط
٣٠) بوابة الميناء
٣١) قدم مشروعًا للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان إكسبريسو ومعها
٣٢) امرأتان
٣٣) ليلة ليلاء
٣٤) ليلة الخميس
٣٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٣٦) ليلة اختفاء إخناتون
٣٧) ليلة اختفاء فرعون موسى
٣٨) المنشار
٣٩) التحقيق
٤٠) صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدًا يضم ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة.
٤١) المسافر ٢٠١٨
٤٢) الجراد ٢٠١٨
٤٣) مزامير السيد حافظ المسرحية – تحت الطبع.

<u>قدم لمسرح المونودراما مشروعاً :</u>

1) **مسرحية أجازة بابا**
2) **مسرحية الخادمة والعجوز**
3) **مسرحية اكسبرسو**

<u>أخرج للمسرح</u>

- **مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري السترة ١٠ شخصيات.**
- **(الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير الحالي) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.**
- **الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.**
- **الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.**
- **آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب، مجدي نجيب،عبد الرحمن الأبنودي-فؤاد حداد.**
- **حديقة الحيوان لإدوارد أولبي ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حاليًا، صفاء غراب قصاص معروف حاليًا.**
- **كوكو ولولو، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.**
- **أولاد جحا، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.**
- **نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.**

<u>أسس جماعات تجريبية للمسرح</u>

- **فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حسنى وزير الثقافة السابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى**

الجندى ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندى.. ومسرحية إيقاع فى رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور .

- جماعة المسرح الطليعي التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضًا متواصلاً دون إجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائى فتحى	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	على عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفونى ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولى	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقى	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسينى	٢٠٠٤

<u>أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح</u>

١) بنطلون روميو تأليف ابو السعود الأبيارى
٢) الغربان - تأليفه
٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.
٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش
٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان أنوى
٨) حديقة الحيوان لإدوارد أولبي بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حاليًا مؤلف يوميات ونيس
١٠) ليالي الحصاد لمحمود دياب
١١) أحبك يا مصر تأليفه
١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) والله زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه
١٧) مصطفى كامل تأليفه
١٨) عبد الله النديم تأليفه
١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلاً ألحان حمدى رؤوف
٢٠) أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات

- الأستاذ عادل شاهين
- الأستاذ محمد غباشي النجم المعروف الآن
- المخرج ناجي أحمد ناجي
- المخرج رمضان عبد الحفيظ - المخرج سيد شعبان

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات

محمود الألفي مسرحيتان

مجدى عبيد مسرحيتان

فاروق زكي مسرحية

دكتور محمد عبد المعطي مسرحيتان

دكتور حسام عطا مسرحية

فاروق زكي مسرحية

سمير حسني مسرحية

محمد متولي مسرحية

عبد الرحمن الشافعي مسرحية

أشرف فاروق مسرحية

أحمد إسماعيل مسرحية

سمير زاهر مسرحية

عادل شاهين مسرحية

أسامة شفيق مسرحيتان

مجدى مجاهد مسرحينان

محمد سالم مسرحية

علي سرحان مسرحية

عباس أحمد مسرحية

إميل شوقي مسرحية

بالإضافة لحوالي ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجي المحافظات

أخرجت مسرحياته فى العراق من الأساتذة

- د. وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
- دكتور سعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
- دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
- دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى
- المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطيني المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهى ضمن أطروحات الطلبة للتخرج فى المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

من الكويت أخرج مسرحياته

- منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
- دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثاني)
- د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)
- عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)

أشهر من أخرج له فى الإمارات

جاسم عبيد – مسرحية الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلي المخرج التونسي أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة فى فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة فى تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله فى مسرح الطفل :

- كتاب بحث رســـالة الحكاية الشـــعبية في مســـرح الطفل في الكويت - دراســـة في مســـرح الســـيد حافظ للباحثة آمال الغريب-المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسـالة في الشـخصـية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسـرح السـيد حافظ - سـميرة أوبلهي - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشـر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا علي بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربي للتوزيع).
- مسـرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسـرحية الشـاطر حسـن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- مسـرح الطفل عند السـيد حافظ نموذجًا مسـرحية " قميص السـعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).
- مسـرح الطفل عند السـيد حافظ نموذجا مسـرحية "سـندريلا والأمير - وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- دور مسـرح الطفل في ترسـيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ ـــ سناء جلال أحمد علي – جامعة المنوفية – قســم الإعلام التربوي – جمهورية مصـــر العربية ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.
- مسرح الطفل - دكتور على عاشور الجعفر– الكويت
- مسرح الطفل فى الكويت – د. نرمين الحوطى – الكويت
- خصـوصـية التأليف لمسـرح الطفل فى الوطن العربى (نموذجاً السـيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.
- مفهوم الثورة فى مسرح الطفل فى أعمال السيد حافظ – د. رشا دياب كلية التربية النوعية – جامعة طنطا – جمهورية مصر العربية.

كتب ودراسات مسرحية عن أعماله فى المسرح التجريبى والمسرح والتراث العربى :

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي - صليحة حسني - بحث- كلية الآداب والعلوم الإنســـانية - المغرب. النـاشـــر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المســـرح العربي - نموذجًا حكاية الفلاح عبدالمطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول -المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مســـرح الســـيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبي ذرالغفاري- منصـــورية مباركي - وجدة - المغرب. النـاشـــر مركز الوطن العربي ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ -نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي.
- الســـيد حافظ نموذجًا من خلال مســـرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مســـرح الســـيد حافظ الحانة الشـــاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد - جامعة محمد الأول -١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربي من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسـرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتي أنا مسـافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسي عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول- وجدة- المغرب - ١٩٩٦.
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).

- المســـرح التجريبي عند الســـيد حافظ نموذجًا مســـرحية " ســـيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمســـرح مســـرحية " حلاوة زمان " للســـيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكـاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة – الجزائر.

<u>من أهم الكتب التى كتبت عن السيد حافظ</u>

١- الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.
٢- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ فى المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٣- التنوع الدلالى فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج. د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٤- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى لمسرح الطفل فى الوطن العربى. د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٥- تمظهر التجديد فى بنية السرد فى القصة القصيرة "السيد حافظ نموذجًا". د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٦- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٧- إشكالية الحداثة والرؤى النقدية فى المسرح التجريبى د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
٨- السيد حافظ فى عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
٩- السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
١٠- المشاكس – د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
١١- انحطاط العالم – د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر.
١٢- تمثيل العالم – د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر.
١٣- التأثيث المكانى فى رواية ليالى دبى شاى بالياسمين – د. محمد زعترى - الجزائر.
١٤- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى إعداد الدكتور: مفتاح خلوف – الجزائر – طبعة ٢٠٢٠م.
١٥- الحب الملكى – سحر التنهيد والعشق – مقتطفات من سباعية السيد حافظ الروائية – د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية ٢٠٢٠م
١٦- السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات – إعداد الكاتب : احمد حافظ - جمهورية مصر العربية - طبعة ٢٠٢٠م

مشاركات

- شارك في مهرجان
- قرطاج (تونس)
- مهرجان بغداد (العراق)
- مهرجان مسرح الطفل – الأردن
- مهرجان أبو ظبي
- مهرجان القاهرة
- مهرجان الإسكندرية
- مهرجان مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر)
- مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)
- مهرجان المونودراما الأول فى البصرة – العراق.

العنوان : ١٢ شارع طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة

موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩

E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com

http://sdhafez.blogspot.com

https://www.facebook.com/alsyd.hafz.7

فهرس